DIVERSITATE INTERCULTURALĂ

CULTURĂ ȘI SOCIETATE

Volumul II

coord. **Marinela Rusu**



ARS LONGA

DIVERSITATE INTERCULTURALĂ
CULTURĂ ȘI SOCIETATE

Volumul II

coord. Marinela Rusu

Lucrările Conferinței Științifice Internaționale
”Cultural Diversity”
9 iunie, 2017, Iași

ARS LONGA
2017

Cuprins

Prezentare (p. 6)

1. DIVERSITATE CULTURALĂ

Marinela Rusu, *Co-existență multiculturală într-o lume globalizată* (p. 8)
Andrei Lucian Marian, *O abordare a abilităţilor necesare unei interacţiuni interculturale eficiente* (p. 15)
Alina Ilinca, Liviu Marius Bejenaru, *De la aculturaţie la multiculturalism şi conflict cultural* (p. 24)
Bocșa Ovidiu, Bocsa Mioara, *Managemementul diversității* (p. 33)
Ionuț Isac, *Metafizica artei în concepţia lui Mircea Florian – Sugestii pentru educaţia interculturală* (p. 39)
FlorinVasile Frumos, *Credințele culturale implicite, inteligența culturală și competența interculturală ca elemente cheie ale educației interculturale* (p. 48)
DorottiYacoob, *Intreculturalitatea fundamental dezvoltarii unei societăți sănătoase, în plin process de globalizare* (p. 54)
Georgiana Corcaci, *Abordări psihologice asupra fenomenului de* mobbing (p. 64)
Eudochia Saharneanu, *Proiectul Iluminist în epoca postmodernă* (p. 69)
Eugenia Maria Paşca, *Practica muzicală religioasă românească, în perioada secolelor al-XVI-lea şi al-XX-lea* (p. 76)
Ioana-Iulia Olaru, *Particularități ale vaselor complexului cu ceramică canelată a hallstattului timpuriu pe teritoriul României* (p. 87)
Gînju Stela, Gînju Gheorghe, Postovan Galina, *Promovarea culturii ecologice prin tradiții și obiceiuri moldovenești* (p. 92)
Eugenia Bogatu, *Conexiunea dintre pattern-urile mentale și comportament la nivel de comunicare* (p. 99)
Mariana Mantu, *Westernul - o imagine simbol a culturii americane* (p. 105)
Doina Mihaela Popa, *Clasic vs modern în cadrul modelelor comunicaţionale* (p. 109)

2. ARTA ȘI COMUNICARE

Olimpiada Arbuz-Spatari & Roșca - Ceban Daniela, *Dezvoltarea imaginației creative a studenților în instituțiile cu profil artistic* (p. 117)
Teodora Maidaniuc-Chirilă, *Managementul echipelor interculturale* (p. 124)
Cristian Ungureanu, *Despre numere, din perspectivă transdisciplinară* (p. 130)
Țaga-Radu Consuela, *Wilhelm Georg Berger – cel mai prolific compozitor al comunității săsești din România* (p. 138)
Emilia Moraru, *Muzica corală din Basarabia de la sfârşitul secolului XIX şi din prima jumătate a secolului XX: repere istorice* (p. 146)
Cristina Simionescu, *Personajul feminin din opera italiană în contextul cultural european din secolul al-XIX-lea. Analiză stilistico - interpretativă a rolului Elvirei din opera Puritanii de Vincenzo Bellini* (p. 153)
Lucia Diaconu, *Repere tehnico – interpretative în creaţia de cameră a lui Wolfgang Amadeus Mozart (trio, cvartet şi divertisment)* (p. 161)
Doina Ursache Dimitriu, *Opera italiană în contextul cultural european din secolul al-XIX-lea. Incursiune istorico - stilistică în genul lirico-dramatic italian la Gioacchino Rossini, Giuseppe Verdi şi Giacomo Puccini* (p. 172)
Luminita Ciobanu, *Contribuțiile educației muzicale la formarea tinerilor* (p. 181)
Alina Titiana Marcu, *Viziunea artistică a unui mare duhovnic* (p. 186)
Țărnă Dina, *Religia și dialogul intercultural* (p. 195)

Prezentare

Interculturalitatea reprezintă un concept complex ce necesită o analiză din perspectivă filosofică și socială, întrucât există identități multiple, valori, tradiții, obiceiuri și modalități diferite de stabilire a unor relații între indivizi sau grupuri, în cadrul aceleiași societăți. Diversitatea culturală este abordată, în acest volum, din diferite perspective în contemporaneitate, accentuând ideea relativismului cultural și a unei egalități între culturi.

Dincolo de unele dificultăți legate de etnicitate, integrare socială, drepturile omului, ce necesită o atentă analiză, pluralismul cultural reprezintă o îmbogățire valorică, propune depășirea stereotipurilor și prejudecăților, a discriminării de orice fel. Interculturalismul oferă posibilitatea interacțiunilor bazate pe reciprocitate, schimb și solidaritate.

Diversitatea reprezintă, în epoca actuală, un aspect fundamental al tuturor societăților și vizează, atât diferențele ce există între oameni ca individualități, cât și cele dintre diverse grupuri. Existența unor identități multiple, a modului diferit de relaționare dintre indivizi sau grupuri, impun cu necesitate abordarea educației și a societății dintr-o perspectivă interculturală. Autorii lucrărilor cuprinse în volumul de față, dau curs acestei provocări, căutând și oferind răspunsuri ce contribuie la o mai bună coeziune socială, prin cultivarea respectului reciproc și a înțelegerii între indivizi, cât și între grupuri. Angajarea în interacțiuni interculturale este inevitabilă, și mai mult, ea poate oferi, atât un plus de cunoaștere cât și o îmbogățire de ordin valoric, cultural.

O cunoaștere reciprocă a diverselor culturi conduce la identificarea unor strategii eficiente, capabile să ofere o mai bună integrare a diversităților culturale din cadrul aceleiași societăți sau la nivelul mai multor culturi ale lumii.

Multe dintre lucrările cuprinse în acest volum, contribuie la descrierea unor interacțiuni culturale, la o înțelegere reciprocă a soluțiilor pe care le reclamă problema drepturilor omului în societatea contemporană.

coord. Marinela Rusu

1. DIVERSITATE CULTURALĂ

CO-EXISTENȚĂ MULTICULTURALĂ ÎNTR-O LUME GLOBALIZATĂ

MULTICULTURAL CO-EXISTENCE IN A GLOBALIZED WORLD

MARINELA RUSU[1]

Abstract

The paper discusses related concepts on the issue of social equity from a cultural, educational and ethnic point of view. In a modern society marked by globalization, ***cultural diversity*** *becomes an accepted and integrated element of government policies in the states. Multiculturalism includes a wide range of ethnic or race differences, of gender or religious, that pose problems of integration into the basic community. In the first part of the paper, we addressed the fundamental concepts of* ***multiculturalism*** *in a synthetic theoretical analysis (multiculturalism, interculturalism, intercultural dialogue, discrimination, racism, ethnic minority).*

In the second part of the paper, I presented efficient means and methods of approaching the cultural diversity at the social level. Not only education and art can homogenize these differences, but also positive interventions, processes of integration and assimilation, which can also contribute to the harmonization of an intercultural world /society.

Keywords: *multiculturalism, interculturalism, discrimination, racism, assimilation, integration, positive action.*

Considerații generale

Societatea contemporană se confruntă de multe decenii cu un fenomen al deplasărilor etnice (migrațiile, de populații, din diverse motive: război, frustrări economice, dorința simplă de mai bine etc.). Astfel, conceptul de cultură a căpătat sensuri noi, plurivalente, devenind inclusiv și mult mai deschis. S-a menționat adeseori, faptul că diversitatea culturală este strâns legată de echitate și justiție în exercitarea drepturilor individului, probleme ce există de pe vremea colonialismului dar care s-au accentuat în ultimul secol, devenind o temă de dezbatere internațională.

Pe lângă de aspectele ***social-istorice*** ale interculturalității, se poate vorbi și de latura ***educativă***, instructivă, a acestuia. În mod evident, ***diversitatea culturală*** are un rol deosebit în formarea personalității unui individ. Cunoașterea altor culturi, a altor obiceiuri și modalități de a gândi, conduc la îmbogățire personală, la o înțelegere mai clară a sensului umanității, ce se regăsește în orice cultură. Faptul de a veni în contact cu arta unui popor (fie el din vechea Ellada, palatele monarhiei spaniole sau ineditul culturii venețiene), contribuie nu doar la dobândirea de informație, dar și la educarea unui element important în devenirea individuală, și anume, toleranța față de ceea ce este diferit, față de ceea ce nu ne este cunoscut pe deplin, față de ceea ce solicită un efort de înțelegere și acceptare.

---

[1] Cercet. șt. II, Dr., ICES ”Gh. Zane”, Academia Română, Fililala Iași.

Conceptul ***globalizării*** are, în esența sa, sensul unei diminuări a diferenţelor dintre culturi, o acceptare a diversității printr-o regăsire comună în precepte, norme și conduite profund/general umane. Globalizarea însă, nu dorește ștergerea identității culturale (nici nu ar putea face aceasta), ci militează pentru construirea unui fundament comun, ideatic și legislativ, în care fiecare națiune să se poată regăsi. Cu privire la elementele culturale specifice, ele continuă să definească autonomia etnică, să caracterizeze profilul psihologic al lumii din care provin.

Ca urmare a acestui proces de globalizare dar și de informatizare a lumii contemporane, inevitabil, ne întâlnim cu problema ***educației interculturale***, cu necesitatea formării unei percepţii eliberate de cadre închise de gândire, de limitări etnice, religioase, filosofice sau legislative... Nu departe este exemplul diversității reacțiilor unor state europene față de valul de migranți din Siria. Unele state i-au primit, mai mult sau mai puțin încântați, dar totuși, plini de umanism (Grecia, Germania, Franța) dar alte state, au ales să rămână tributare unui mod de gândire autonom, non-inclusiv și non-umanist (cazul Poloniei). Ne putem întreba de ce Grecia a reacționat astfel, riscând practic, deteriorarea insulei Lesbos – o zonă turisitcă foarte căutată –, minimizându-și temporar veniturile și starea economică? Răspunsul pare a fi legat de tradiția istorică (prin excelență una *interculturală*) a Greciei, în care au existat mereu relații deschise față de popoarele arabe. O țară cu deschidere directă spre multe orizonturi etnice, asimilează cu mai multă ușurință diversitatea, înțelege statutul de ”străin”, călător pe alte meleaguri, căci grecii înșiși sunt și au fost iubitori de călătorii îndepărtate, mânați de nevoia de cunoaștere și de cucerire.

Așadar, schimburile interculturale, de-a lungul istoriei, formează și în conştiința unui popor acea capacitate de toleranță a diversității, de înțelegere și acceptare a diferenței. La fel, în Spania, la Madrid, ca o reacție deschisă, umanistă față de migranții sirieni, regăsim zilele acestea pe frontispiciul palatului *Bunavista* din Plaza Cibeles, un afiș cu litere uriașe: REFUGIES (ARE) WELCOME.





Privind înapoi în istorie, valuri de refugiați au existat mereu, într-o parte sau alta a lumii, fie că sunt refugiații armeni, refugiații greci din Pontos, (pe malul Asiei de Mijloc, actuala Turcia - Smirni) sau refugiații romani, regăsiți în taberele din Corinth (Kiatos), Grecia, cu multe secole în urmă. Oriunde s-au retras, acești refugiați nu au schimbat nici cultura, nici limba etniei care i-a primit și i-a ajutat să treacă peste momentele grele. Când istoria și-a schimbat cursul, ei s-au întors în locurile cărora le aparțineau.

Cu probelme mult mai serioase s-au confruntat țări precum Canada, Statele Unite, Australia sau Noua Zeelandă (*Government of Canada*, 1971, 2011), în încercarea de a asimila (prin cultură și educație) populații diferite ce au constituit o parte a istoriei proprii, contribuind prin jertfă de sânge la crearea unui popor anume (Shibao Guo&Lloyd Wong, 2015). Multiculturalitatea, se apropie în acest caz, de acceptarea drepturilor individului de a se manifesta în spiritul propriei culturi, de a crea conform idealurilor acesteia și de a primi o educație în limba sa nativă.

Definire terminologică

Abordarea acestei problematici, ne impune să pornim de la câteva definiții importante:

Cultură. Termenii "cultură" și "cultural" sunt folosiți pentru a ne referi la obiceiuri, atitudini, experiențe și/sau tradiții care ar putea fi împărtășite (sau contestate) de grupuri de persoane, prin

apartenență la anumite grupuri naționale sau etnice. Acesta este sensul indicat prin termenul de "diversitate culturală". Nu se presupune că grupurile sunt definite de cultura lor, dar că ele sunt dinamice și sunt produse de grupuri, adesea, în legătură cu alte grupuri și culturi.

Diversitatea culturală. Termenul "diversitate culturală" este utilizat în mod obișnuit în două contexte diferite. Este, uneori, folosit pentru a ne referi la ideea că obiceiurile culturale și modurile de viață ale anumitor grupuri din întreaga lume sunt amenințate de răspândirea unui concept globalizat, acela de **"Cultură mondială".** Prin urmare, în acest context, *diversitatea culturală* este deseori, înțeleasă ca fiind ceva care necesită conservare sau protecţie. Diversitatea culturală este prezentă între diferite identități stabile, esențiale, "în interiorul și între" locuitorii statului. Aceasta este și abordarea Oficiului Ministerului pentru Integrare (OMI), care are drept unul dintre obiectivele politicii sale: "Să promoveze dezvoltarea unei societăți tolerant incluzive, în care atât noii veniți cât și societatea gazdă, indiferent de fundal, poate, în timp, împărtăși și dezvolta sentimentul apartenenței la acel popor, respectând în același timp, culturile și practicile inerente în apariția noii noastre societăți multiculturale " (p.24).

Multiculturalismul. Există un grad de confuzie, de exemplu, în Irlanda, în jurul valorii termenilor de "multiculturalism" și "interculturalism". Într-o oarecare măsură, acest lucru reflectă un concurs politic și semantic în desfășurare, privind termenii și presupusele lor implicații. Având în vedere și lipsa istorică a Irlandei de politici oficiale referitoare la *multiculturalism*, ajungem astfel, la ideea că termenii sunt folosiți uneori, interschimbabil. Multiculturalismul este un termen bazat pe teoria culturală britanică și discursul despre relațiile rasiale, și este puternic asociat cu conflicte în cadrul societății britanice. La cel mai simplu nivel, se referă la existența în paralel a mai multor grupuri culturale sau etnice distincte, din cadrul aceleiași națiuni, fără ca schimbul sau dialogul să aibă loc în mod necesar (sau fiind încurajate sau facilitate între ele). În Marea Britanie contextul a fost criticat ca fiind în primul rând, îngrijorat față de co-modificarea culturilor minoritare (și a creațiilor lor artistice) prin discursuri "festiviste". Multiculturalismul presupune că cel puțin o masă critică de indivizi este suficientă pentru formarea și instituționalizarea unei Comunități culturale, susținută de fiscalitate, legi juridice și de mecanisme administrative.

Interculturalismul. Implicarea în noțiunea de interculturalitate este un proces care permite sau încurajează interacțiunea între culturi: interculturalismul presupune dezvoltarea strategiei, a politicilor și a practicilor care promovează interacțiunea, înțelegerea, respectul și integrarea între diferite grupuri culturale și etnice, pe baza faptului că diversitatea culturală constituie o forță ce poate îmbogăți societatea, fără a lua în considerare aspecte precum rasismul. Există o limită, în măsura în care aceste procese pot fi prevăzute de legislație sau asigurate prin formarea unei politici a diversității cultural-artistice. În loc să căutăm să "direcționăm" dialogul intercultural la nivel de stat, politica este obligată să creeze și să protejeze spațiul din societatea civilă în care acest dialog se poate realiza (Marinela Rusu, 2015b).

Discursul intercultural nu se bazează pe presupunerea că minoritățile necesită asimilare în normele culturale majoritate. Contextul predominant al dialogului intercultural este voluntarismul și autonomia agenților non-guvernamentale și a organizațiilor conduse de minorități. Există totuși, un domeniu foarte amplu, poate doar vag conturat aspirațional, în care interculturalismul este invocat pentru *reducționismul* și *caracterul său simplist*, întrucât deficiențele eurocentrice ar persista, în special, cele înclinate spre ipoteze de universalitate naivă sau chiar rasism tacit.

Interculturalismul este cel mai bine abordat în esența sa, în cuvintele directorului general al UNESCO, Koïchiro Matsuura în definirea "diversității culturale", ca un proces ce se desfășoară, nu între culturi fixe sau statice, ci între persoanele care doresc să găsească oportunități de solidaritate în negocierea diferențelor, cum ar fi, membri ai unor grupări eterogene sau dinamice, grupuri culturale/etnice largi (Locke, J., 2002).

Dialogul intercultural. Dialogul intercultural a fost identificat în Europa, în *Agenda Comisiei pentru cultură într-o lume globalizată* (2007), ca mijloc de a contribui la guvernarea diversității culturale în cadrul națiunilor europene, transnațional, în întreaga Europă și la nivel internațional (European Union, 2005, *Common basic principles for immigrant integration policy in*

the EU). Sprijinul pentru acest proiect ambițios a fost extins prin desemnarea anului ***2008*** drept ***Anul dialogului intercultural***. Astfel, au fost înființate grupurile de lucru și organismele pentru coordonarea guvernului și participarea societății civile din întreaga Europă.

De exemplu, în Irlanda, fostul NCCRI (*Comitetul național consultativ privind interculturalismul și rasismul*) a fost desemnat *Organismul național coordonator* al *Anului European al Dialogului Intercultural* (EYID) de către guvernul irlandez și de către comisia europeană. NCCRI a avut ca obiectiv principal coordonarea și promovarea evenimentelor găzduite în Irlanda, în sprijinul dialogului intercultural, în toate sectoarele, inclusiv artele. Strategia adoptată de NCCRI a subliniat importanța dialogului, ca fiind unul dintre componentele esențiale în construirea unei societăți interculturale în Irlanda, ce valorizează diversitatea, egalitatea și interacțiunea. Strategia a subliniat de asemenea, ideea de a crea condiții pentru a induce sentimentul comun al locului și al coeziunii. Această interpretare a fost reflectată în diferitele proiecte de artă promovate în 2008 (Goncalves, Susana&Suzanne Majhaovich (Eds.), 2016, *Art and intercultural dialogue*, Vol. 39). Ele au variat de la cele bazate pe strategii de coeziune socială, în cadrul societății Irlandei, până la cele care se angajau în schimbul cultural al diverselor tradiții pe plan internațional. Termenul de dialog intercultural poate fi cel mai bine înțeles ca un proces de schimb reciproc între grupurile culturale. Implicit, regăsim în cadrul acestui termen ideea că există ***ierarhii preexistente de comunicare*** (între populația majoritară și cea minoritară, de exemplu), care ar trebui să reziste, în favoarea unui angajament mai echitabil, pentru ca înțelegerea împărtășită să poată fi realizată mai ușor.

Discriminare. Discriminarea trebuie înțeleasă ca fiind diferită de rasism. În multe privințe, poate fi înțeleasă ca un efect al rasismului. În mod simplu, discriminarea este un tratament inegal al persoanelor sau grupurilor, din cauza unor diferențe percepute. Legislația privind egalitatea în Irlanda, de exemplu, interzice discriminarea pe nouă motive separate, incluzând: ***vârsta; genul; starea civilă; statusul familial; orientarea sexuală; religie; handicap; rasă.***

Rasism. Rasismul este cel mai adesea înțeles ca discriminarea de către un individ, pe baza culorii pielii, a unui alt individ. În Marea Britanie, în raportul lui Sir William Macpherson privind problemele care au apărut de la asasinarea lui Stephen Lawrence în Anglia (1993), acesta a afirmat că o astfel de discriminare poate fi practicată sau încurajată, atât de instituții, cât și de persoane fizice, atunci când acestea nu iau în considerare specificul și nevoile diferite ale grupurilor minoritare. Macpherson a numit acest lucru ***"Rasismul instituțional"*** (apud Locke, J., 2002, p.134).

Extinderea ușoară a lui Macpherson a modului de funcționare a rasismului descrie foarte clar ceea ce dă naștere discriminării. Văzută ca un efect, care rezultă dintr-o gamă largă de condiții de disparitate (istoric, economic, ideologic și politic), rasismul este expresia tuturor acestor condiții. Dar rasismul este și cauza, rațiunea situată în spatele politicii, legii și ideologiei. Rasismul poate deci, să fie caracterizat ca fiind ciclic în natura sa - ca sistem de credință și mod de a gândi despre diferența care este apoi reflectată în structura juridică și social-istorică a statelor moderne. Paul Gilroy a descris istoria "gândirii rasiale", în care diferența esențială este determinată de presupusele categorii biologice ale rasei. Istoria tulbure a filosofiei despre diferențele rasiale, stă, ea însăși, la baza discriminării ce are ca subiect rasele umane. Dar această gândire nu este statică, așa cum nu este static nici contextul social în cadrul căruia a fost dusă la îndeplinire o astfel de abordare a raselor umane. Rasa biologică este în prezent adesea, înlocuită de alți *markeri* culturali sau diferențe etnice, care nu sunt mai puțin "ireductibile". La sfârșitul anilor 1990, a doua și a treia generație de pakistanezi britanici, s-au descris mai puțin ca "asiatici" și, din ce în ce mai mult, ca "musulmani". Astfel, este demn de remarcat faptul că, un grup care a experimentat rasismul, a dobândit, totuși, identificarea și definiția de *grup coerent* în cadrul grupului majoritar. La fel, Arun Kundnani subliniază că: ”... rasa este un concept construit social, care este mai amplu și mai profund înrădăcinat în istoria națiunii decât se presupune în mod obișnuit. Mai mult decât atât, restrângerea

conceptului de rasism la diferența de "culoare" a ascuns întreaga gamă de moduri în care rasismul a operat în Marea Britanie, inclusiv împotriva evreilor, a țiganilor în general, și a țiganilor Irlandezi” (citat de Handel Kashope Wright, Michael Singh&Richard Race (Eds.), 2012, p. 162). Relațiile de putere sunt esențiale pentru rasism. Rasismul (ca efect) este semnul exterior al unei disparități anterioare a puterii între un grup și altul, și o demonstrație violentă a aceastei discrepanțe a fost deja sancționată, istoric, în societate și în stat. Cu toate acestea, rasismul nu este pur și simplu expresia unei relații de putere, odată ce relația de putere este ea însăși, formată și definită de rasism – înțeles ca fiind credința (convingerea) în diferențele fundamentale și ireconciliabile. Rasismul nu este doar o discriminare, ci *o discriminare legitimată de putere*.

În contextul social irlandez, *Louth Anti-Racism and Diversity (ARD) Plan,* oferă o definiție succintă a rasismului, ca gândire devenită rasistă: punctul de plecare se află în *sistemele de credință ale existenței diferitelor rase și de apartenență la o anumită "rasă", care, prin naștere, marchează în mod inerent o persoană ca fiind inferioară sau superioară* (European Union, 2005, *Common basic principles for immigrant integration policy in the EU).*

Minoritate etnică. Există o anumită zonă de dispută în jurul termenului de ”minoritate etnică” în Irlanda. Campania cea mai importantă a Comunității Călătorilor (Travellers) se referă la recunoașterea identitatății etnice diferite, care încă nu este oficial recunoscută de stat. Cercetarea în domeniul diversității culturale și a Artelor din toate timpurile, a înțeles în orice moment, termenii "minoritate" sau "minoritate etnică", incluzând și Comunitatea Travellers. Planul Louth ARD conține o interpretare deosebit de utilă a termenului în discuție: utilizarea preferată a termenului de grup etnic este determinată de faptul că încurajează o concentrare, mai degrabă, pe aspectul social decât pe natura biologică a diferențelor ce există între grupurile etnice.

În esență, un grup etnic poate fi definit ca un grup ai căror membri se consideră și sunt, de asemenea, considerați de alții, ca fiind social și/sau cultural diferiți. Elementul-cheie pe care îl accentuăm în legătură cu toate aceste posibile motive ce contribuie la caracterul distinctiv al unui anumit grup, este *de origine socială, mai degrabă, decât biologică.*

Asimilare. Unele state prioritizează o politică de asimilare a diversității, crezând că grupurile minoritare ar trebui să adopte "valorile" și cultura majorității, pe care ei o consideră "universală". Exemple de astfel de abordări se regăsesc în Franța, unde guvernele succesive au afirmat că valorile "republicane" ale statului trebuie să fie susținute de toți cetățenii în domeniul public comun. Particularitățile culturale - de exemplu, privitor la limbă sau religie - pot fi exprimate numai în sfera privată în timp ce domeniul public nu va aloca spațiu unor interese fracționale. Asimilarea nu este prioritizată ca în contextul irlandez.

Integrare. Termenii de "integrare" și "asimilare" trebuie să fie abordați cu prudență și distinși în mod clar ca nefiind sinonimi, chiar dacă ei sunt, uneori, utilizați ca și cum ar fi. Integrarea este în general, înțeleasă ca referindu-se la necesitatea de a "include" în mod egal, toate comunitățile din domeniile manifestării publice, aici, regăsindu-se și accesul la arte - în calitate de creatori dar și de auditoriu sau manager al fenomenului de artă. Nu înseamnă asimilare, neapărat, faptul că se caută realizarea acelor valori și politici ”acceptate”, mai degrabă, decât a adopta un set central de valori considerate ”universale”. Ca o prioritate a politicii sociale, oricum, această abordare nu este întotdeauna direct aplicabilă politicii de formare în arte. În cadrul cercetării diversității culturale și a artelor, criticul cultural Rustom Bharuchac a remarcat că practicile artistice interculturale subliniază adesea "disidentul, transversivul, hibridul și subversivul... în contrast distinct cu programul de integrare ce implică o obligație socială, coeziunea și faptul de a trăi împreună, cu diferențe armonios elaborate” (citat de Jameson, F., 2008, p. 87).

Acțiunea pozitivă. Acțiunea pozitivă (uneori, numită și discriminare pozitivă sau acțiune afirmativă, descrie direcționarea politicii către grupuri marginalizate sau excluse. Aceasta include gradul de tratament diferențiat, determinat pe baza discriminării grupului în societate. În mod obișnuit, este implicat un efort de a remedia inegalitățile istorice sau structurale. În întreaga lume

există diferite modele, variind de la "Rezervarea" locurilor în universitățile publice și tehnice, în Colegii pentru persoane fizice din anumite caste sau grupuri tribale (în India - National Indian Brotherhood, 1972, *Indian Control of Indian Education: Policy Paper Presented to the Minister of Indian Affairs and Northern Development*), până la "acțiuni afirmative" pentru grupurile minoritare (în SUA, România ș.a.). Programele de acțiune pozitivă, adesea, atrag o severă critică, de la cei care nu recunosc realitatea discriminării originale, de la cei care susțin principiul meritocrației sau al valorii bazate pe piață, dar și din partea celor care cred că astfel de programe reduc așteptările și compromit autonomia în rândul grupurilor minoritare. În Irlanda, de exemplu, anumite tipuri de acțiuni pozitive ar putea fi chiar ilegale în conformitate cu legea egalității. Multe programe de acest gen, însă, au fost acceptate și au fost încununate de succes în ultimii ani.

Integrarea. Integrarea este o prioritate centrală a guvernului. Integrarea încearcă să se asigure că nevoile grupurilor etnice minoritare sunt incluse în planificarea, punerea în aplicare și revizuirea activităților majore, întreprinse la nivel politic și organizațional, precum și demonstrarea politicilor și a strategiilor de implementare privind impactul lor asupra grupurilor etnice, minoritare. Integrarea, cu toate acestea, nu înseamnă că există un "*mainstream*" – un model ce furnizează servicii de tipul "o singură mărime pentru toți". [...] Conștientizarea nevoilor diferite și a diferitelor modele de prestări de servicii devine esențială pentru un *modus operandi* al societății. Principiul integrării constă în faptul că toate prestările publice, inclusiv artele, ar trebui să fie la fel de accesibile tuturor grupurilor (Rusu, Marinela, 2016, 2015a). Intenția este de a reconsidera culturile instituționale, unde accesibilitatea nu a fost prioritizată sau poate a fost abordată doar prin măsuri și intervenții pe termen scurt. Integrarea necesită o reconsiderare a structurilor, serviciilor și programelor prin care este planificată mai întâi, accesibilitatea și este inclusă în *ethos*-ul instituțional/organizațional, fără a depinde prea mult de viziunea celor ce conduc societatea.

Concluzie

Aprecierile de până acum ne confirmă nevoia de multiculturalism abordată ca o politică socială și ca un program educațional. Cu siguranță, chiar și în această epocă globalistă, statul național rămâne un instrument eficient iar arena politică este necesară pentru abordarea problemelor juridice, economice și culturale a problemelor ce decurg din acest istoric al discriminării și al toleranței. Frederic Jameson descrie un sentiment al globalizării din perspectivă economică, ce devine eficient, din punct de vedere cultural: "De fapt, astăzi, ne confruntăm cu o diviziune internațională imensă a muncii, care a fost anticipată cu siguranță în anumite momente din trecut, dar care, a devenit acum universală și ireversibilă, cu consecințe atât pentru cultură, cât și pentru economie... Într-adevăr, la nivelul culturii, cea mai mare parte a globalizării a fost salutată pozitiv, trimițându-ne atenția spre imensele sale posibilități de comunicare și informare, și bucurându-ne de democratizarea opiniei publice, ajunsă într-un fel de conectare utopică" (2008, p. 375-76).

Cu toate acestea, ceea ce este necesar acum, pentru cei inițial atrași de multiculturalism, este recunoașterea forței actuale, din ce în ce mai reduse a acestor frontiere naționale (în pofida unor eforturi sporadice de a proteja națiunile împotriva străinilor ilegali sau de teroriști). Trăim deja în jurisdicții mult mai largi decât *statul-națiune*, atât în sens cultural, cât și economic și juridic. Ceea ce a inspirat pe cei ce pledează pentru multiculturalism să previzioneze un stat tot mai incluziv, ca un drept democratic de participare, trebuie acum conceput ca o cultură politică ce operează atât la nivel global, cât și la nivel național. Ne întrebăm deci, ce relevanță mai are multiculturalismul, când problemele politice care mobilizează oamenii, de la drepturile omului până la încălzirea globală, sunt situate la nivel global? Această ultimă transformare a multiculturalismului a luat amploare în școli prin intermediul cetățeniei globale sau a inițiativelor educaționale internaționale. Trăim, cu

siguranță, un moment de transformare a concepțiilor despre lume și națiuni, despre drepturile reale ale omului, revăzute în contextul cultural și de evoluție, a întregii societăți.

Bibliografie

European Union. (2005). *Common basic principles for immigrant integration policy in the EU.* Brussels: Author. Retrieved from: www.iccsi.ie/resources/EU%20Basic%20Principles.

National Indian Brotherhood. (1972). *Indian Control of Indian Education: Policy Paper Presented to the Minister of Indian Affairs and Northern Development*. Ottawa: National Indian Brotherhood.

Goncalves, Susana&Suzanne Majhaovich (Eds.), (2016), *Art and intercultural dialogue*, Vol. 39, Sense Publishers, Rotterdam/Boston/Taipei.

Government of Canada. (1971). *Multicultural policy: Statement to House of Commons*. Ottawa: Canada.

Government of Canada, Citizenship and Immigration (2011). *Statement on integration.* Ottawa: Canada.

Handel Kashope Wright, Michael Singh&Richard Race (Eds.), (2012), *Precarious International Multicultural Education,* Vol. 84, Sense Publishers, Rotterdam/Boston/Taipei.

Jameson, F. (2008). *New literary history after the end of the new*. New Literary History, 39(3), 375–387.

Locke, J. (2002). *The Second Treatise of Government and a Letter Concerning Toleration*. New York: Dover.

Rusu, Marinela, (2016), *Artistic Personality in the Light of Socio-Cultural Integration,* în ”Review of Artistic Education”, De Gruyter, Artes Publishing House, Iași, Romania, nr. 11-12/2016, p. 209-220.

Rusu, Marinela, (2015), *Intercultural Study of Art - Contemporary Dimension, în* ”Review of Artistic Education”, Artes Publishing House, Romania, nr. 9- 10/2015, p.255-26.

Shibao Guo&Lloyd Wong (Eds.), (2015), *Revisiting Multiculturalism in Canada*, vol. 1, Sense Publishers, Rotterdam/Boston/Taipei.

O ABORDARE A ABILITĂŢILOR NECESARE UNEI INTERACŢIUNI INTERCULTURALE EFICIENTE

AN APPROACH TO THE SKILLS NECESSARY FOR EFFECTIVE INTERCULTURAL INTERACTION

MARIAN ANDREI – LUCIAN[1]

Abstract

Understanding theories and concepts in the intercultural areas does not lead automatically to behaviors sensitive from a cultural point of view. It is easy to find a very good connoisseur of the theories on the effectiveness of the intercultural, which have the best of intentions, but who are not able to demonstrate their knowledge through concrete actions. Thus, people who are aware of the presence of cultural diversity, prepared from the emotional point of view and knowing the dimensions of the intercultural, are not necessarily proficient relationship until he develops the proper instrumental side, i.e. intercultural skills.

This paper attempts to emphasize the main skills needed for effective interaction with alterity, dichotomously structured on cultural – general skills and cultural – specific skills. Regarding to the cultural-general skills, these are directly correlated with the management of uncertainty and anxiety. The control of uncertainty requires a minimum of four skills: the ability to focus, the ability to empathize and to be flexible, the ability to adapt behavior and the ability to make accurate predictions, and to provide accurate explanations for the behavior of members of other cultures. Anxiety control requires abilities such as tolerance of ambiguity, stress management and setting realistic expectations. Essentially, these are skills that enable individuals to learn about themselves and to prepare for interactions in any cultural context, thus facilitating the understanding of the culture influence on behaviors. By contrast, the culture offers specific skills that refer to behaviors related to a given culture and a model of interaction with members of that culture or, in other words, it is a specific expression to a particular culture.

Keywords*: cultural – general skills, cultural – specific skills, intercultural interactions.*

Eficienţa interculturală

Abilitatea de a înţelege diversitatea culturală depinde de perceperea ideii de cultură în sine. O definiţie constructivistă a culturii, frecvent utilizată de interculturalişti, a fost oferită de sociologii Berger şi Luckmann (1966), care au făcut distincţia între *cultura obiectivă* şi *cultura subiectivă*. *Cultura obiectivă* se referă la aspectele instituţionale ale culturii, ca sistemele politice şi economice şi la produsele culturii, precum arta, muzica etc. Ideea culturii obiective este bine venită pentru a înţelege creaţiile culturale ale altor grupuri, dar nu este foarte utilă la locul de muncă al indivizilor. Astfel de cunoştinţe nu egalează competenţa interculturală. Cultura obiectivă este necesară dar nu şi suficientă pentru a dezvolta profesionişti. Pe de altă parte, *cultura subiectivă* se referă la experienţa realităţilor sociale formată de instituţiile unei societăţi. Cu alte cuvinte, este vorba de viziunea

[1] Faculty of Psychology and Educational Sciences, "Al. I. Cuza" University of Iasi, Romania.

populaţiei într-o societate dată. Conform lui Berger şi Luckmann (1966), cultura obiectivă şi subiectivă există ca un dialect, în care cultura obiectivă este interiorizată prin socializare, iar cultura subiectivă este exteriorizată prin comportamentul de rol. Astfel, într-un proces circular şi auto-referenţial, instituţiile culturii sunt constant recreate de oameni care îşi exprimă experienţa în acestea. Cultura subiectivă ajută la înţelegerea profundă a viziunii diferitelor grupuri culturale şi face ca mai multe interacţiuni interculturale să devină eficiente. Adevărata enigmă a creării unui climat plin de respect pentru diversitate demonstrează înţelegerea şi aprecierea diferitelor credinţe, comportamente şi valori ale culturilor subiective variate. Asemenea înţelegere şi apreciere poate facilita accesul la experienţa diferită a altora şi permite adaptarea mutuală.

Dimensiunile corelate eficienţei interacţiunilor interculturale au fost identificate şi validate în mai multe studii, diferiţi autori căutând să examineze eficienţa interculturală din perspectiva unui construct care implică aspecte cognitive, afective şi comportamentale. Astfel, Cui şi Awa (1992) au găsit cinci factori ai eficienţei interculturale (*abilităţi interpersonale, interacţiunea socială, empatia culturală, trăsăturile de personalitate şi abilităţile manageriale*) care prezic, în procente semnificative, adaptarea interculturală (59.7%) şi performanţa la locul de muncă (51%). Abe şi Wiseman (1983) au identificat cinci abilităţi comportamentale: a) abilitatea de comunicare interpersonală, b) abilitatea de adaptare la diferenţele culturale, c) abilitatea de adaptare la diferenţele sociale, d) abilitatea de a stabili relaţii interpersonale şi e) abilitatea de a-i înţelege pe alţii. În aceeaşi direcţie, Hammer, Gudykunst şi Wiseman (1978) au dezvoltat un model general al eficienţei interculturale comportamentale, în care au inclus: a) abilitatea de a gestiona stresul psihologic, b) abilitatea de a comunica eficient, c) abilitatea de stabili relaţii interpersonale. Dimensiunea abilităţii de a controla stresul psihologic include posibilitatea de a controla frustrarea, anxietatea, presiunea spre conformism, alienarea socială, dificultăţile financiare şi conflictele interpersonale. Dimensiunea abilităţii de comunicare eficientă include posibilitatea de a intra în dialoguri semnificative, de a iniţia interacţiuni cu membrii altor culturi, de a administra neînţelegerile şi de a lucra cu diferite stiluri comunicaţionale. Stabilirea relaţiilor interpersonale semnificative include abilitatea de a dezvolta şi menţine relaţii satisfăcătoare cu străinii, de a înţelege trăirile afective ale acestora şi de a lucra cu diferite obiceiuri sociale. Acest model tri-factorial susţine cel mai bine ipoteza importanţei abilităţilor în promovarea eficienţei interculturale.

Eficienţa interacţiunilor interculturale şi gestionarea adecvată a diferenţelor culturale este o consecinţă a competenţei interculturale. Există cel puţin două perspective asupra noţiunii de competenţă. Prima, sugerează prezenţa competenţei în structura de personalitate a indivizilor aflaţi în interacţiune, iar a doua, plasează competenţa interculturală între aceştia. Kim (2001) argumentează prima poziţie, considerând competenţa interculturală ca fiind internă indivizilor, ca o capacitate generală care facilitează procesul comunicaţional între persoane, având referinţe culturale diferite, contribuind la reuşitele interacţiunilor. Din această perspectivă, competenţa interculturală este considerată o condiţie necesară, dar nu şi suficientă pentru obţinerea succesului în contactele interculturale. Al doilea punct de vedere susţine ideea emergenţei competenţei din interacţiunile în care actorii culturali sunt angajaţi. Gudykunst (2003) atrage atenţia asupra faptului că indivizii aflaţi într-un proces de interacţiune îşi evaluează diferit competenţa interculturală comparativ cu partenerii lor de interacţiune. De pildă, nativii se pot auto-percepe ca fiind deosebit de competenţi, iar în timpul contactelor cu străinii, aceştia îi pot percepe pe ei ca fiind mai puţin competenţi. Un observator extern poate avea o percepţie diferită asupra ceea ce înseamnă a fi competent. Astfel, înţelegerea competenţei interculturale solicită luarea în considerare atât a perspectivei proprii, cât şi a celorlalţi.

Chen şi Starosta (1996) definesc competenţa interculturală ca şi capacitatea de a negocia semnificaţiile culturale şi de a săvârşi în mod adecvat comportamente de comunicare eficiente, care recunosc diferitele identităţi ale interactanţilor într-un mediu specific. Conceptul de competenţă interculturală poate fi înţeles ca ajustare interculturală, adaptare la o nouă cultură, înţelegere interculturală, ca succes într-un context străin, dezvoltare personală, eficienţă interculturală şi satisfacţie în experienţele avute într-un alt univers cultural. În ultimii ani a existat un consens în rândul cercetătorilor în definirea competenţei interculturale, mai mulţi autori ajungând la concluzia

că aceasta implică cunoştinţele, motivaţia şi deprinderile de a interacţiona eficient şi adecvat cu membrii unor culturi diferite. Interacţiunea eficientă sugerează ipoteza că indivizii sunt capabili să obţină rezultatele dorite prin controlul şi manipularea mediului lor social. Persoana competentă intercultural are posibilitatea de a-şi identifica obiectivele, de a evalua resursele necesare pentru a obţine aceste obiective, de a prezice cu acurateţe răspunsurile partenerilor de dialog, de a alege strategiile practice de comunicare, de a promulga toate aceste strategii şi în final, de e evalua rezultatele interacţiunii.

Abilităţile interculturale

În modelele de analiză a componentelor competenţei interculturale, elaborate de Spitzberg şi Cupach (1984), Chen şi Starosta (1996), este evidenţiat rolul abilităţilor interculturale, ca laturi instrumentale ale personalităţii, necesare individului pentru angajarea în comportamente necesare pentru o interacţiune eficientă şi adecvată. Aceste abilităţi pot fi grupate în *abilităţi cultural – generale* şi *abilităţi cultural – specifice*, în funcţie de obiectivele urmărite.

Abilităţile cultural – generale

Abilităţile cultural – generale sunt direct corelate cu managementul nesiguranţei şi al anxietăţii. Controlul nesiguranţei necesită minimum patru abilităţi: abilitatea de concentrare a atenţiei, abilitatea de a empatiza şi de a fi flexibil, abilitatea de adaptare a comportamentului şi abilitatea de a face predicţii exacte şi a oferi explicaţii corecte comportamentului membrilor altor culturi. Controlul anxietăţii solicită abilităţi precum toleranţa la ambiguitate, managementul stresului şi stabilirea unor expectanţe realistice. În fond, sunt abilităţi care permit indivizilor să înveţe despre ei înşişi, să se pregătească pentru interacţiuni în orice context cultural, facilitându-le înţelegerea influenţei culturii asupra comportamentelor.

Abilitatea de concentrare a atenţiei

Un individ trebuie să conştientizeze interacţiunea cu străinii dacă doreşte să depăşească tendinţa sa de interpretare după propriile referinţe culturale a comportamentului acestora. Într-un proces de interacţiune, indivizii rareori îşi concentrează atenţia asupra fazelor parcurse, totul derulându-se conform schemelor interiorizate şi automatizate. Cu toate acestea, sunt momente în care ei devin atenţi asupra comunicării cu membrii altor culturi, dar această concentrare este orientată, mai curând, pe efectele comunicării decât pe procesul în sine. Centrarea atenţiei pe efecte nu facilitează comunicarea eficientă, ci induce mai degrabă o stare de absenţă a raţiunii. Langer (1989) a argumentat că dacă un individ percepe o situaţie ca fiind controlabilă, nu trebuie să-şi mai concentreze atenţia. Dacă va răspunde situaţiei respective într-un mod familiar, va nota indicaţiile minime necesare ducerii la bun sfârşit a scenariului potrivit. Pe de altă parte, dacă situaţia este nouă, necunoscută, indivizii ar putea fi preocupaţi de ideea eşecului în condiţiile omisiunii variatelor nuanţe de comportament ale celorlalţi, făcându-i să devină atenţi asupra contextului imediat.

Centrarea pe proces forţează individul să fie atent cu propriul comportament, să-şi concentreze atenţia asupra situaţiei în care se află, determinând modul în care interpretarea mesajelor din perspectiva sa diferă de interpretarea mesajelor din perspectiva străinilor.

Adesea, membrii culturii gazdă devin atenţi la interacţiunile lor cu membrii altor culturi, datorită modului deviant şi neaşteptat în care acţionează aceştia din urmă sau lipsei de scenarii pentru ghidarea relaţionărilor din partea primilor. În plus, Langer (1989) a subliniat că indivizii nu doresc să fie excesiv de vigilenţi în comunicările lor cu străinii. Exagerarea concentrării va conduce la păstrarea permanentă a celorlalţi în câmpul vizual al nativilor, atenţia acestora devenind statică şi supusă fatigabilităţii. Prin contrast, angajarea într-o vigilenţă uşoară permite *in*-grupului deschiderea spre noutate în contactele sale cu *out*-grupul şi strângerea de noi informaţii. Când indivizii descoperă

noutatea în interacţiunile lor cu străinii, acestea devin plăcute, iar dispoziţiile afective pozitive conduc către concentrarea atenţiei asupra interacţiunilor lor.

Când o persoană îşi concentrează atenţia, există câteva lucruri pe care le poate face pentru a-şi îmbunătăţi comunicarea cu alteritatea. Poate, de pildă, negocia cu străinii diferite sensuri, să clarifice semnificaţiile din mijlocul unei conversaţii atunci când realizează apariţia unei neînţelegeri. Încercările de a negocia sensurile, de cele mai multe ori sunt iniţiate de vorbitorii nativi ai unei limbi. O altă tehnică pe care o poate folosi un individ este aceea de a se întoarce asupra mesajului şi a ruga un străin să repete ce a spus, atunci când nu a înţeles. Întoarcerea asupra mesajului este o operaţiune frecvent folosită de indivizii care vorbesc o a doua limbă (Varonis şi Gass, 1985).

Concentrarea atenţiei permite membrilor culturii gazdă să ofere feedback-ul necesar nou-veniţilor despre cum au interpretat mesajele acestora şi să solicite un feedback din partea nou-veniţilor despre modul în care au interpretat mesajele lor. Strâns legată de acest aspect este şi *ascultarea efectivă*. Comunicarea după schemele automate nu presupune o ascultare efectivă, lucru care se întâmplă numai în condiţii de concentrare a atenţiei şi de înţelegere a perspectivei străinilor.

Abilitatea de a tolera ambiguitatea

Toleranţa ambiguităţii implică abilitatea de a controla cu succes situaţiile în care multiple informaţii aflate în interacţiunile interculturale sunt necunoscute. Absenţa toleranţei ambiguităţii implică perceperea situaţiilor ca fiind ameninţătoare şi indezirabile. Toleranţa indivizilor faţă de ambiguitate afectează tipul informaţiilor pe care le adună despre nou-veniţi. Un nivel scăzut al toleranţei va tinde să fondeze judecăţile nativilor despre străini pe baza primelor impresii, formate prematur, înainte ca toate datele despre aceştia să fie disponibile, vor căuta acele informaţii care se vor constitui într-un suport pentru credinţele lor. În contrast, un nivel crescut al toleranţei faţă de ambiguitate deschide indivizii către informaţii noi şi obiective despre situaţiile şi străinii în cauză (McPherson, 1983).

Abilitatea de management al anxietăţii

Intensitatea anxietăţii pe care o experimentează indivizii în timpul interacţiunii cu străinii influenţează motivaţia lor pentru a comunica cu aceştia. Dacă anxietatea se află deasupra pragului maximal sau sub pragul minimal, nu putem vorbi de o comunicare eficientă. În primul caz, persoana va fi preocupată să administreze comunicare efectivă, în timp ce în al doilea caz nu va avea suficientă determinare pentru a dori să relaţioneze cu nou-veniţii.

Kennerley (1990) izolează două aspecte generale în managementul anxietăţii: (1) controlul simptomelor corporale şi (2) controlul gândurilor generatoare de îngrijorare, nelinişte şi al distorsiunilor cognitive. Există o serie de simptome fizice asociate anxietăţii care-şi fac simţită prezenţa, mai ales când aceasta atinge cote ridicate: probleme respiratorii, palpitaţii ale inimii, senzaţia gurii uscate, tensiune musculară, dureri de cap, etc. Controlul acestor simptome include folosirea unor tehnici de relaxare musculară progresivă, meditaţie, hipnoză, controlul respiraţiei, etc.

Un individ îşi poate stăpâni gândurile generatoare de îngrijorare prin înfrângerea distorsiunilor cognitive. Când îşi interpretează propriul comportament sau al celorlalţi, percepţiile unei persoane sunt distorsionate tocmai datorită modului de a gândi despre stările sale afective şi despre comportamentul său. Burns (1989) prezintă 10 forme de distorsiuni cognitive care influenţează modul de interpretare al comportamentului: (1) *gândirea de tipul totul sau nimic*, (2) *supra-generalizările*, (3) *folosirea filtrelor mintale*, (4) *dezaprobarea aspectelor pozitive şi centrarea numai pe aspectele negative*, (5) *trecerea directă la concluzii*, (6) *a face problemele mai mari decât sunt*, (7) *utilizarea argumentelor emoţionale*, (8) *folosirea afirmaţiilor de genul „ar trebui”* (ex.: Ar trebui să fiu o persoană mai bună), (9) *etichetarea*, (10) *auto-învinuirea sau învinuirea celorlalţi*. Pentru a învinge gândurile care stau la baza îngrijorărilor, indivizii trebuie să devină atenţi asupra

procesului comunicării. Concentrarea atenţiei permite înlocuirea acestor gânduri cu răspunsuri raţionale.

Abilitatea de a empatiza

Empatia, una dintre deprinderile emergente în interacţiunile cu străinii, interesează componente cognitive, afective şi de comunicare aflate într-o strânsă interrelaţionare.

Empatia implică (1) ascultarea atentă a străinilor, (2) înţelegerea stărilor afective ale nou-veniţilor, (3) manifestarea interesului faţă de ceea ce străini spun, (4) sensibilitatea faţă de nevoile străinilor şi (5) înţelegerea punctului de vedere al nou-veniţilor. Aceşti indicatori includ dimensiuni verbale, dar indivizii tind să se bazeze mai mult pe comportamentul nonverbal decât pe cel verbal în interpretarea comportamentului altora ca fiind empatic.

Simpatia este adesea confundată cu empatia. Când un individ este simpatetic, îşi imaginează cum s-ar simţi în situaţia străinilor. Bennett (1979) afirmă că pe baza „Regulii de aur” – „Apropie-te de alţii aşa cum ai dori ca ei să se apropie de tine” – mulţi indivizi au fost învăţaţi să ofere celorlalţi răspunsuri de tip simpatetic şi nu de tip empatic. De aceea, autorul propune urmarea „Regulii de platină” – „Apropie-te de alţii aşa cum aceştia ar dori ca tu să te apropii de ei”, ceea ce presupune un răspuns de tip empatic.

Empatia conduce la comportamentul prosocial prin ajutorarea străinilor sau prin inhibarea agresivităţii. Componenta cognitivă poate reduce percepţia diferenţei şi a ameninţării din partea nou-veniţilor ceea ce, până la urmă, are ca efect diminuarea prejudecăţilor. Latura emoţională a empatiei poate trezi sentimentul nedreptăţii şi aceasta poate contracara prejudecata.

Abilitatea de adaptare a comportamentului

Pentru a aduna informaţii despre străini şi a-şi adapta comportamentul la aceştia, membrii culturii gazdă trebuie să fie flexibili în comportament. În plus, trebuie să fie capabili să aleagă strategiile potrivite obţinerii informaţiilor de care au nevoie pentru o comunicare eficientă cu nou-veniţii.

Adaptabilitatea comunicaţională implică 1) premise cognitive şi comportamentale; 2) adaptarea atât a obiectivelor comportamentale, cât şi a celor interacţionale; 3) abilitatea de adaptare la solicitările venite din diferite contexte comunicaţionale; 4) supoziţia că percepţia competenţei comunicaţionale rezidă în diade (Duran, 1983)

Triandis (1995) oferă sugestii asupra modului în care membrii culturilor individualiste şi colectiviste consideră adaptarea reciprocă a comportamentului lor şi patternurile de gândire atunci când comunică unii cu alţii. Reprezentanţii culturilor individualiste pentru a comunica eficient cu cei din culturile colectiviste (1) recunosc atenţia acordată de aceştia din urmă statutului de membru al unui grup şi folosesc acest statut pentru a prezice comportamentul membrilor culturilor colectiviste; (2) admit că atunci când statutul de membri ai grupului colectivist se schimbă şi comportamentul acestora se schimbă; (3) recunosc confortul membrilor culturilor colectiviste în relaţiile structurate vertical şi inegal; (4) admit că membrii culturilor colectiviste văd competiţia ca pe o ameninţare; (5) recunosc că membrii culturilor colectiviste pun accent pe armonia şi cooperarea în in-grup; (6) recunosc că membrii culturilor colectiviste ţin la imaginea de sine publică; (7) admit că membrii culturilor colectiviste nu separă critica de persoana care a fost criticată şi evită confruntarea dacă este posibil; (8) recunosc că membrii culturilor colectiviste cultivă relaţiile pe termen lung; (9) admit că membrii culturilor colectiviste sunt mai formali decât de obicei, în iniţierea interacţiunilor.

Reprezentanţii culturilor colectiviste pentru a interacţiona eficient cu cei din culturile individualiste (1) recunosc imposibilitatea de a prezice comportamentul membrilor culturilor individualiste pe baza statutului de membru al unui grup; (2) admit că membrii culturilor individualiste sunt mândri de realizările lor şi spun lucruri negative despre alţii; (3) recunosc că membrii culturilor individualiste sunt detaşaţi emoţional de in-grupul de apartenenţă; (4) recunosc că

membrii culturilor individualiste preferă relaţiile structurate orizontal şi egal; (5) admit că membrii culturilor individualiste nu văd competiţia ca pe ceva ameninţător; (6) recunosc că membrii culturilor individualiste nu sunt convinşi de argumente care subliniază armonia şi cooperarea; (7) recunosc că membrii culturilor individualiste nu formează relaţii pe termen lung şi că atitudinea prietenoasă iniţială nu indică o relaţie intimă; (8) admit că membrii culturilor individualiste menţin relaţiile atunci când ele implică mai multe recompense decât costuri; (9) admit că pentru membrii culturilor individualiste out-grupul nu se diferenţiază atât de puternic de in-grupul de apartenenţă (Triandis,1995).

Individualismul şi *colectivismul* sunt, în mod sigur, cele mai bine investigate dimensiuni ale lui Hofstede (2001). Alături de suportul teoretic, conceptele pot fi măsurate cu ajutorul unui inventar, în care itemii prezentaţi sunt expliciţi şi pot fi utilizaţi de individ ca ghid pentru schimbările comportamentale. Scorurile primelor 16 întrebări (comportamente pe care cred respondenţii că le vor avea într-o cultură individualistă) sunt comparate cu următoarele 16 scoruri comportamente pe care cred că le vor avea într-o cultură colectivistă). Indivizii cu scoruri ridicate sunt mult mai probabil dispuşi să-şi schimbe comportamentul, în acord cu normele culturale în care se găsesc. Prin urmare, ar trebui să fie mult mai eficienţi decât cei cu scoruri scăzute. Rezultatele pot fi utilizate de cei care completează inventarul ca bază pentru propriul lor plan de dezvoltare a abilităţilor. De exemplu, câţiva respondenţi pot realiza că, în ciuda înţelegerii cognitive a importanţei aprobării grupului în culturile colectiviste, ei sunt incapabili să se abţină în a revendica ceea ce cred că este adevărul chiar de la colegii colectivişti. Astfel, nu numai că trebuie să se convingă de nivelul intelectual, dar trebuie să practice abţinerea în situaţiile în care, de altfel, ar fi tentaţi să-şi spună opiniile şi să rupă aprobarea generală. Pe de altă parte, anumiţi oameni, care se auto-percep spre sfârşitul continuum-ului colectivist, pot nota că ei sunt modeşti, în mod egal, în ambele culturi. De asemenea, pot realiza că modestia lor îi poate costa câteva promovări într-o societate individualistă din moment ce nimeni de la serviciu nu şi-a dat seama de realizările lor. Aceste persoane pot face apoi un efort de revendicare într-o manieră adecvată social când se află într-o cultură individualistă.

În acelaşi sens, Bhawuk şi Brislin (1992) au construit *Inventarul sensibilităţii interculturale* care se centrează pe aspecte corelate cu individualismul şi colectivismul, după cum, măsoară şi flexibilitatea şi deschiderea interculturală. Avantajul acestui instrument este acela că prezintă comportamente specifice individualismului şi colectivismului, în condiţiile în care, prea des, astfel de concepte sunt lăsate în abstract, iar aplicarea practică poate fi neclară pentru cei neiniţiaţi.

Un aspect important al adaptării comportamentului indivizilor este abilitatea acestora de a vorbi o altă limbă (cel puţin, de a folosi fraze într-o altă limbă). Dacă ei se aşteaptă ca întotdeauna străinii să vorbească limba lor, nu se va dezvolta o comunicare eficientă, fiecare persoană trebuind să devină familiară cu alte limbi şi culturi pentru a fi mai capabilă de a trăi cu încredere în această lume interdependentă.

Adesea, adaptările comportamentale pe care majoritatea le face când interacţionează cu minoritatea sau cu nou-veniţii într-o cultură, nu îmbunătăţesc comunicarea eficientă şi asta pentru că ajustările vorbitorilor care formează majoritatea lasă impresia unui tratament distant şi superior faţă de membrii minorităţii, afectând comportamentul şi stilul de comunicare al acestora din urmă. Dacă străinii percep atitudinea de superioritate a nativilor, ei vor deveni defensivi şi, evident, comunicarea nu va mai putea fi eficientă dacă unul din actorii sociali adoptă o atitudine de retragere din câmpul interacţional. Nou-veniţii înţeleg mesajele nativilor mai bine când sunt construite special pentru ei, decât atunci când indivizii majoritari îşi adaptează mesajele.

Un nativ îşi poate pune întrebarea: De ce trebuie să mă adaptez? De ce nou-veniţii nu se adaptează, în special, dacă ei sunt în condiţia de străini? Ca membru al unei comunităţi, un individ trebuie să aleagă dacă şi când să se adapteze altora. Dacă el ştie ce trebuie să facă pentru a-şi îmbunătăţi şansele unei relaţionări eficiente, ştie care sunt abilităţile de care are nevoie şi alege să nu-şi adapteze comunicarea, trebuie să-şi asume responsabilitatea pentru neînţelegerile care pot fi întâlnite ca şi rezultat.

Abilitatea de adaptare a comportamentului poate fi măsurată, utilizând Inventarul adaptabilităţii interculturale al lui Kelley şi Meyers (1992), instrument care, prin auto-raportare, evaluează punctele forte şi punctele slabe ale indivizilor, iar ulterior sugerează exerciţii şi strategii ce-i ajută pe aceştia să-şi extindă abilităţile. Instrumentul este împărţit în patru dimensiuni: (a) echilibrul emoţional, (b) flexibilitate şi deschidere, (c) acuitate perceptuală, (d) autonomie personală.

Inventarul adaptabilităţii interculturale nu a fost dimensionat cu scopul de a selecta oamenii care obţin performanţe ridicate în alte culturi. Acesta este un inventar care a fost creat pentru a promova creşterea şi dezvoltarea viitoare în înţelegerea interculturală pentru cei interesaţi. Unul dintre avantajele instrumentului este că se adresează multor abilităţi cultural-generale care anterior au fost considerate doar trăsături de personalitate. Tratându-le pe acestea ca abilităţi ce pot fi achiziţionate şi nu ca trăsături de personalitate, care sunt percepute a fi structuri mai puţin flexibile, *Inventarul adaptabilităţii interculturale* propune sensuri constructive prin care persoanele pot dezvolta abilităţi culturale generale. O trăsătură a acestui inventar este transparenţa. Itemii sunt destul de evidenţi şi sunt clar relaţionaţi cu cele patru dimensiuni. Unul dintre avantaje este că el poate fi aplicat și interpretat de oricine. Indivizii pot reveni şi-şi pot schimba răspunsurile, oricând. Prin contrast, un dezavantaj al transparenţei constă în faptul că răspunsurile dezirabile social sunt evidente, astfel oamenii pot fi mult mai înclinaţi în a distorsiona răspunsurilor. O altă problemă a auto-evaluării este că percepţia indivizilor despre ei înşişi poate să nu corespundă cu realitatea percepută de ceilalţi. Unul dintre modurile în care Inventarul adaptabilităţii interculturale încearcă să reducă această ultimă problemă este utilizarea a trei persoane care cunosc respondentul foarte bine pentru a completa „formele de feedback”. Formele de feedback acoperă aceleaşi întrebări ca și inventarul în sine. Indivizii pot utiliza aceste variante ca verificări reale sau ca validări ale auto-percepţiilor.

Abilitatea de a face predicţii şi a oferi explicaţii exacte

Dacă un individ poate empatiza, are abilitatea de a-şi adapta comunicarea şi are atenţia concentrată, poate strânge informaţiile necesare controlului incertitudinii. Managementul incertitudinii reclamă din partea nativilor capacitatea de a prezice, descrie şi explica cu exactitate comportamentul nou-veniţilor şi de a selecta interpretările corecte ale mesajelor acestora.

Cogniţiile, stările afective şi comportamentele străinilor sunt guvernate de anumite reguli. Când vorbim despre acurateţea predicţiilor se pune problema numărului limitat de reguli pe care un membru al unei culturi gazdă îl poate utiliza pentru a înţelege gândurile, emoţiile şi conduita nou-veniţilor. Din moment ce nativii, în interacţiunile bazate pe scheme automatizate, nu cunosc regulile străinilor, ei presupun că acestea sunt aceleaşi cu ale lor. Pentru a înţelege regulile după care nou-veniţii îşi ghidează gândurile, stările afective şi comportamentele, indivizii trebuie să fie atenţi la procesul interrelaţional. Concentrarea atenţiei, permite ascultarea activă şi oferă cadrul empatizării cu alteritatea, tocmai cu scopul de a înţelege aceste reguli. Odată acest proces încheiat se pot face predicţii şi oferi explicaţii precise despre comportamentul străinilor (Karniol, 1990).

Când nativii activează automatismele relaţionale, predicţiile şi explicaţiile pentru comportamentul alterităţii sunt fondate pe stereotipurile, atitudinile şi experienţele anterioare. Ei pot fi foarte încrezători în predicţiile şi explicaţiile lor, dar acestea pot fi imprecise. Dacă predicţiile sunt bazate numai pe stereotipurile grupului de străini, acestea nu vor fi precise, fie că stereotipul este inexact, fie că străinii sunt membrii atipici ai grupului lor de apartenenţă. Prin urmare, predicţiile şi explicaţiile exacte solicită informaţii despre contextul cultural, social şi personal al unui individ.

Acurateţea predicţiilor şi explicaţiilor comportamentelor nou-veniţilor depinde de exactitatea informaţiilor pe care nativii le au despre aceştia, de controlul anxietăţii, astfel încât aceasta să fie între pragurile maximal şi minimal, de cunoştinţele despre diferenţierea de grup, despre similitudini şi interpretările alternative. Precizia este afectată şi de *expectanţele indivizilor*. Dacă ei se aşteaptă, de exemplu, ca interacţiunile să fie negative, anxietatea va avea un nivel ridicat, probabil peste

pragul maxim şi, ca urmare, nu vor fi capabili să facă predicţii şi să ofere explicaţii exacte. De asemenea, membrii culturilor gazdă pot face predicţii precise dacă trebuinţele lor au fost satisfăcute.

Linville şi colaboratorii săi (1989) au susţinut că un alt factor care influenţează acurateţea predicţiilor şi explicaţiilor indivizilor este *perspectiva* lor asupra *in*-grupurilor şi *out*-grupurilor. În general, in-grupul este văzut ca fiind mai diferenţiat decât out-grupul. Percepţia unei mari variabilităţi la nivelul out-grupului, conduce la diminuarea tendinţei in-grupului de a trata toţi membrii celuilalt grup în mod similar, negativ. Variabilitatea percepută în out-grup oferă informaţii despre străinii cu care nativii comunică şi, prin urmare, creşte precizia predicţiilor.

Percepţia intenţiei nou-veniţilor de către nativi interesează în egală măsură acurateţea predicţiilor şi explicaţiilor asupra comportamentului lor. Membrii unei culturi gazdă tind să fie mult mai precişi în perceperea intenţiilor străinilor când aceştia sunt negativi decât atunci când sunt pozitivi. Exactitatea interpretării intenţiei străinilor este scăzută dacă o interacţiune anterioară cu aceştia a fost nemulţumitoare şi în contrast este ridicată dacă experienţa anterioară a constituit o sursă de mulţumire pentru nativi.

Abilităţile cultural – specifice

Abilităţile cultural-specifice se referă la comportamente relaţionate cu o cultură dată şi un model de interacţiune cu membrii respectivei culturi sau, altfel spus, este vorba de o exprimare specifică unei culturi particulare.

Într-un program de formare interculturală dezvoltat în Marea Britanie, participanţii, nativi britanici, au fost antrenaţi să adopte maniere de relaţionare non-verbală specifice culturii arabe. În acest sens, subiecţii au primit instrucţiuni foarte specifice: 1) Când eşti prezentat partenerului tău de dialog arab, ridică-te în picioare, apoi întinde mâna în timp ce apleci capul uşor. Înclină capul, zâmbeşte şi priveşte-l în ochi, tot timpul. 2) După ce v-aţi aşezat amândoi, fixează-ţi scaunul faţă de partenerul de dialog arab, astfel încât, cu braţele deschise, să-i poţi atinge pieptul. Nu adopta distanţa socială pe care o avem de obicei când întâlnim alţi străini. 3) Arabii stau întotdeauna cu privirea la interlocutor, în loc să se orienteze spre alt punct, aşa cum facem noi, uneori. Încearcă să faci la fel ca el. 4) Deşi ţi se poate părea ciudat la început, este important ca în timpul conversaţiei să menţii un contact vizual permanent cu interlocutorul tău arab. Evită îndepărtarea privirii fixe, deoarece arabii se simt mult mai confortabil când există o privire mutuală.

Un participant la programul de formare şi un subiect din grupul de control au fost rugaţi să intre într-o cameră şi să poarte o discuţie, timp de 5 minute, pe o temă despre iubirea cu un membru al culturii arabe. După ce subiecţii părăseau camera, un participant arab era rugat să facă o varietate de alegeri sociometrice dintre cei doi subiecţi, cu alte cuvinte, să scrie câteva paragrafe despre cei întâlniţi. Astfel, era realizat un total de 10 probe cu diferiţi subiecţi. Rezultatul experimentului a evidenţiat că subiecţii arabi au arătat o legătură mai puternică faţă de subiecţii britanici, care au participat la programul de formare intercultural specific, prin comparaţie cu cei din grupul de control. Acest lucru sugerează că adoptarea pattern-urilor comportamentale ale culturii gazdă poate facilita relaţiile interpersonale eficiente.

Prescripţia abilităţilor cultural-specifice trebuie făcută cu multă prudenţă, deoarece, dacă aceste abilităţi nu sunt utilizate cu grijă şi pe fondul stăpânirii cunoştinţelor culturale-specifice, pot apărea rezultate nedorite: a) indivizii vor fi prinşi într-un stereotip, incapabili de a vedea unicitatea persoanelor cu care interacţionează; b) participanţii la un program de formare intercultural specific ajung să poată folosi noile abilităţi achiziţionate necondiţionat atât în situaţii sociale adecvate cât şi inadecvate (Landis şi Bhagat, 1996).

Aceiaşi autori atrag atenţia că în condiţiile în care abilităţile cultural-specifice sunt incluse într-un program de formare, se impune respectarea următorilor paşi: 1) Identificarea unei abilităţi sau unui set de abilităţi care ar trebui să faciliteze interacţiunea cu membrii unei culturi specifice. 2) Înţelegerea motivelor pentru care această abilitate este importantă. Examinarea valorilor culturale ataşate acestei abilităţi. 3) A afla când, unde şi cum această abilitate este utilizată adecvat. Acest

lucru poate fi făcut prin interviuri cu oamenii resursă, prin observarea interacţiunilor zilnice ale acestor oameni sau prin vizionarea programelor de televiziune sau filme. 4) Înţelegerea că există diferenţe inter-individuale în toate societăţile. Chiar dacă un comportament particular este considerat „normă" într-o anumită societate, există posibilitatea ca într-o anume interacţiune, individul să nu subscrie la ea. De aceea, actorii trebuie să fie siguri că sunt conştienţi de unicitatea individului cu care interacţionează. Să nu cadă pradă stereotipului! 5) Exersarea acestor abilităţi în interacţiunile zilnice cu membrii culturii gazdă.

Bibliografie

Abe, H., Wiseman, R. L. (1983). *A cross-cultural confirmation of the dimensions of intercultural effectiveness. International Journal of Intercultural Relations*, 7, pp. 53-67.

Bennett, M. J.(1979). Overcoming the golden rule: Sympathy and empathy. In Nimmo , D., (Ed.) *Communication Yearbook 3* (pp. 407-422). Beverly Hills, CA: Sage.

Berger, P., Luckmann, T. (1966). *The social construct of reality*. Garden City, NY: Doubleday.

Bhawuk, D.P.S., Brislin, R. (1992). The measurement of intercultural sensitivity using the concept of Individualism and collectivism. *International Journal of Intercultural Relations*, Nr. 16, pp. 413-436.

Burns, D. D. (1989). *The Feeling Good Handbook*. New York: William. Morrow and Company, Inc.

Chen, G. M., Starosta, W. J. (1996). Intercultural communication competence: A synthesis. In B. Burleson (Ed.), *Communication yearbook* 19 (pp. 353-383). Thousand Oaks, CA: Sage.

Cui, G., & Awa, N. E. (1992). Measuring intercultural effectiveness: An integrative approach. *International Journal of Intercultural relations*, 16, 311-328.

Duran, R. L. (1983). *Communicative adaptability: A measure of social communicative competence*. Communication Quarterly.

Gudykunst, W. B., Kim, Y. Y. (2003). *Communicating with strangers: an approach to intercultural communication*, Boston: McGraw-Hill.

Hofstede, G. (2001). *Culture consequences: Comparing values, behaviors, institutions, and organization across nation* (2nd ed), Thousand Oaks, Calif.: Sage.

Karniol, R. (1990). Reading people's minds: A transformation rule model for predicting others' thoughts and feelings. In M. P. Zanna (Ed.), *Advances in experimental social psychology* (Vol. 23, pp. 211–248). San Diego, CA: Academic Press.

Kelley, C., Meyers, J. (1992). *The cross-cultural adaptability inventory*. Minneapolis: National Computer Systems, Inc.

Kennerley, H. (1990). *Managing Anxiety a training manual*. New York. Oxford University Press.

Kim, Y. Y. (2001). *Becoming intercultural: an integrative theory of communication an cross culture adaptation*, Thousand Oaks, Calif.: Sage

Landis, D., Bhagat, R. (1996). *Handbook of intercultural training*, 2ndedition, Thousand Oaks, Calif.: Sage.

Linville, P. W., Fischer, G. W., Salovey, P. (1989). Perceived distributions of the characteristics of in-group and out group members: Empirical evidence and a computer simulation. *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol 57(2), 165-188.

Hammer, M. R., Gudykunst, W. B., Wiseman, R. L. (1978). Dimensions of intercultural effectiveness: an Exploratory study. *International Journal of Intercultural Relations*, 2, 382-393.

McPherson, K. (1983). Opinion-related information seeking: Personal and situational variables. *Personality And Social Psychology Bulletin, 9*, 116–124.

Langer, E. J. (1989). Mindfulness, Addison-Wesley Pub. Co.

Spitzberg, B. H., Cupach, W. R. (1984). Interpersonal communication competence, Beverly Hills, CA: Sage.

Triandis, H. (1995). *Individualism and collectivism*. Boulder, Co:Westview Press.

Varonis, E. M., Gass, S. (1985). Non-native/non-native conversations: A model for negotiation of meaning. *Applied Linguistics*, *6*(1), 71-90.

.

DE LA ACULTURAŢIE LA MULTICULTURALISM
ŞI CONFLICT CULTURAL

FROM ACCULTURATION TO MULTICULTURALISM AND CULTURAL CONFLICT

ALINA ILINCA[1]
LIVIU MARIUS BEJENARU[2]

Abstract

There is no classic definition of culture, but one of the guidelines, known as the cultural theory of personality, refers to the fact that consists on values structures, beliefs and behavior patterns learned in social experience and transmitted through education, socialization and acculturation.

This paper aims to present how much acculturation and multiculturalism represent forms of ethno-cultural differences management, which become sources of ethno-political conflicts. The analysis focuses mainly on education. The acculturation criticism brings into question the fact that, this way, the specific of minority culture is cancelled, and diversity has an encompassing valence reunited under the name of multicultural or intercultural education.

No culture is superior to others. A culture is empathized when it is related to others. The conflicts between cultural models have more serious consequences than the conflicts within the cultural core, being considered as one of the major sources of delinquency, social maladjustment and conflict situations.

In ethno-political terms, the question is whether we witness an indigenization of cultures, to the prejudice diversity expense? Or in others words, how close are we in the Eurabia and submission (Michel Houellebecq), or in a clash of civilization (Samuel P. Huntington)? In Mai Yamani's opinion, many young Muslims are utterly preoccupied with events in Arab and Muslim world. As a result, the West's strategic choices appear deeply anti-Islamic for the young susceptible to radicalist Muslims.
Keywords*: acculturation, multiculturalism, cultural conflict.*

Nu există o definiţie clasică a culturii, dar una dintre orientări, cunoscută şi sub numele de teoria culturală a personalităţii, se referă la faptul că aceasta este alcătuită din structuri valorice, credinţe şi modele comportamentale învăţate în experienţa socială şi transmise prin educaţie, socializare şi aculturaţie[3].

Prin această lucrare, ne propunem să analizăm în ce măsură aculturaţia şi multiculturalismul reprezintă forme de gestionare a deosebirilor etnoculturale care devin izvorul conflictelor etnopolitice. Analiza este centrată în special pe educaţie şi este alcătuită din trei părţi.

În prima parte, vom aborda conceptul de aculturaţie şi cele două axe prin care aceasta se manifestă: prima poate fi desemnată prin termenul de integrare, iar a doua prin cel de asimilare[4]. Criticii aculturaţiei aduc în discuţie faptul că normele culturale străine impuse de către grupul

[1] Senior advisor, CNSAS, Bucureşti.
[2] Senior advisor, CNSAS, Bucureşti.
[3] Grigore Georgiu, *Filosofia politică*, SNSPA, Bucureşti, 2001, p. 21.
[4] Nicolae Frigioiu, *Antropologia culturii*, SNSPA, Bucureşti, 2001, p. 103.

cultural dominant, precum şi omogenizarea rapidă realizată prin mijloacele învăţământului nu constituie garanţii ale egalităţii de şanse şi ale unui tratament nediscriminatoriu, ci mai degrabă, o pregătire a etnocidului, care este, din acest punct de vedere o formă specifică a genocidului[5]. Aşa cum afirmă şi Constantin Cucoş, o cultură iese în evidenţă când este raportată la altele, prin aceasta devenind cu adevărat valoroasă[6]. Iată de ce multiculturalismul, la care ne vom referi în partea a doua a lucrării, pledează pentru ca grupurile minoritare să nu fie tratate drept populaţii tolerate sau poveri pentru politica unui stat, ci ca factor eficient şi important de câştig cultural[7].

În partea a treia a lucrării vom studia şi conflictele dintre modelele culturale, care au consecinţe mult mai grave decât conflictele din interiorul nucleului cultural, fiind considerate ca surse majore ale delincvenţei, ale inadaptării sociale şi ale situaţiilor conflictuale[8].

Concluziile vor analiza care ar trebui să fie răspunsul Occidentului la ceea ce un autor numeşte „triunghiul infernal al secolului al-XXI-lea": identitate – cultură – comunicare, în contextul în care, după economie şi politică, globalizarea va trebui să înveţe să gestioneze diversitatea culturală, problemă care a devenit şi mai acută odată cu globalizarea informaţiei[9].

De la aculturaţie la multiculturalism

Noţiunea de *aculturaţie* desemnează fenomenele de interacţiune care au loc în contactul dintre două sau mai multe culturi. Studierea aculturaţiei s-a dezvoltat mai întâi pe terenul etnologiei, fiind situată într-o perspectivă istorică şi orientată spre evoluţia şi transformările culturale: difuziune, influenţe şi imitaţii culturale, care sunt impuse de contactele şi conflictele culturale speciale. Studiile despre aculturaţie au avut mai întâi în vedere, problemele din cadrul imperiilor coloniale şi se refereau la ideea de supremaţie a culturii europene, în cadrul unui proces în care individul sau societatea s-ar apropia de modelul occidental[10]. Alte studii au avut în vedere situaţiile ce au decurs ca urmare a mobilităţii sociale. Revoluţia industrială de la începutul secolului al-XXI-lea şi fenomenul urbanizării au impus schimbări importante, determinând ca milioane de oameni să-şi părăsească locurile de origine şi să emigreze, îndreptându-se spre alte ţări, oraşe sau continente, în căutarea unei vieţi mai bune[11].

Şcoala sociologică de la Chicago a fost cea care a efectuat pentru prima dată cercetări empirice în cadrul societăţilor moderne multietnice, scoţând în evidenţă elementele schimbării şi ale continuităţii, considerând că direcţia definitorie a schimbării o reprezintă aculturaţia, aceasta fiind preţul integrării sociale şi a capacităţii de mobilitate. Pornind de la această constatare, s-a creat şi un model care surprinde procesele de integrare socială şi aculturaţie la „ciclurile succesive ale relaţiilor rasiale" şi care conduc de la izolare, prin concurenţa între grupuri şi prin conflict, la adaptare, şi al căror ultim obiectiv îl reprezintă asimilarea imigranţilor. S-a vorbit şi despre două niveluri ale asimilării, care se desfăşoară succesiv: asimilarea culturală, prin care are loc preluarea stilului de viaţă al majorităţii albe, anglo-saxone şi protestante (aşa numita WASP) şi asimilarea structurală, prin care, ca rezultat al celei anterioare, imigranţii se integrează cu succes în instituţiile societăţii care îi găzduieşte[12].

După modul în care se organizează contactele între comunităţi, caracterizate prin prezenţa sau absenţa manipulării realităţilor culturale şi sociale, se apreciază că aculturaţia poate fi spontană, forţată sau impusă[13], iar după distincţia între adaptare şi aculturaţie, se evidenţiază patru strategii de

---

[5] Levente Salat, *Multiculturalismul liberal: bazele normative ale existenţei minoritare autentice*, Polirom, Iaşi, 2001, p. 61. Pentru definirea conceptelor de etnocid şi genocid, a se vedea Gabriela Colţescu (coord.), *Vocabular pentru societăţi plurale = A plurális társadalmak szótára*, Polirom, Iaşi, 2005, p. 98 şi pp. 107-108.
[6] *Apud* Anca Nedelcu, *Fundamentele educaţiei interculturale. Diversitate, minorităţi, echitate*, Polirom, Iaşi, 2008, p. 24.
[7] *Ibidem*, p. 25.
[8] Nicolae Frigioiu, *op. cit.*, p. 71.
[9] Dominique Wolton, *Prefaţă* la Anne Nivat, *Islamiştii. Cum ne văd ei pe noi*, Corint Books, Bucureşti, 2016, p. 10.
[10] Nicolae Frigioiu, *op. cit.*, p. 101.
[11] *Ibidem*, p. 66.
[12] Margit Feischmidt, *Multiculturalismul: o nouă perspectivă ştiinţifică şi politică despre cultură şi identitate*, în „Altera", anul V, nr. 12/1999, p. 11.
[13] Alin Gavreliuc, *Psihologie interculturală: repere teoretice şi diagnoze româneşti*, Polirom, Iaşi, 2011, p. 55.

adaptare, care, la rândul lor, sunt însoţite de patru tipuri de aculturaţie: asimilarea, integrarea, segregarea şi marginalizarea[14].

Adepţii metodelor integraţioniste şi a asimilării militează, de obicei, pentru şcoli în care copiii aparţinând diferitelor comunităţi să înveţe împreună, aducând argumente în favoarea socializării cu ajutorul unei limbi comune sau în favoarea unor politici care crează locuri de muncă şi asigură locuinţe decente, toate aceste mijloace putând preveni segregarea comunităţilor. Un alt argument ar fi numărul mare al căsătoriilor mixte, care a fost în general apreciat ca un indicator credibil al gradului de asimilare. De asemenea, adepţii acestor soluţii pun accentul pe drepturile individuale ale omului, evitând, de regulă, problema egalităţii comunităţilor şi refuzând, totodată, pluralismul etnic bazat pe garantarea drepturilor colective ale comunităţilor, acesta subminând, în opinia lor, coeziunea comunităţii politice[15].

Criticii aculturaţiei aduc în discuţie faptul că aceasta conduce la anularea specificului unei culturi minoritare, ca urmare a adoptării codurilor culturii – gazdă în care se integrează. Grupul dominant integrează indivizii diferiţi de majoritate într-o cultură comună sau compozită, microculturile devenind sinonime cu macrocultura. Acest proces nu a fost întotdeauna acompaniat de sentimentul unui succes, deoarece, în fapt, aculturaţia, în special prin metoda asimilării, a implicat suprimarea unei identităţi culturale, proces care a generat confuzie şi sentimentul dezrădăcinării[16]. În acest sens, s-a vorbit despre un anumit *stres al aculturaţiei*, manifestat prin tulburări depresive, sentimente de marginalizare şi respingere, care au articulat o identitate confuză şi care au generat anumite boli cu manifestare psihosomatică. În opinia unor autori, există şase tipuri de schimbări specifice fenomenului de aculturaţie: schimbări fizice (cum ar fi zona geografică, clima, expunerea la soare, locuinţa); schimbări biologice (un alt tip de alimentaţie, noi boli etc.); schimbări politice (pierderea unor drepturi politice); schimbări economice (salarii, şomaj etc.); schimbări culturale (limba, educaţia, religia dominantă etc.); schimbări sociale (noi relaţii individuale şi grupale, noi moravuri comunitare)[17]. Studiile postcoloniale percep procesul de colonizare ca pe o traumă colectivă, postcolonialismul fiind astfel, o realitate culturală post-traumatică. În consecinţă, a devenit necesar ca specificul traumelor coloniale să fie reconsiderat, o necesitate care a fost de altfel, reflectată în reprezentarea literară a traumei în relaţie cu discursul dominant occidental[18]. De asemenea, şi mişcările regionale începând cu anii '60, precum şi emanciparea minorităţilor rasiale şi etnice din ţările imigrante s-au înscris în aceleaşi strategii culturaliste[19].

Politicile asimilaţioniste se descalifică şi prin tratamentul pe care îl aplică celor care se abat de la normele impuse. A devenit astfel, necesară cultivarea diversităţii, care reprezintă o bogăţie potenţială, şi aceasta pentru că se consideră că în materie de cultură, nu există valori superioare sau inferioare. Există numai valori specifice, care nu trebuie judecate plecând de la criterii etnocentriste (o altă critică timpurie adusă studiilor despre aculturaţie)[20], ci preţuite prin aportul lor la nuanţarea şi îmbogăţirea celorlalte culturi cu care vin în contact[21]. Un Raport al UNESCO din 1995 sublinia că diversitatea culturală reprezintă o sursă de dezvoltare a societăţii umane pe toate planurile. „Recunoaşterea diferenţelor este, înainte de toate, o condiţie a dialogului şi de aici o construcţie a unei mai largi uniuni a oamenilor diverşi. În ciuda dificultăţilor, suntem confruntaţi cu o inescapabilă obligaţie: trebuie găsite căi pentru a reconcilia noua pluralitate cu cetăţenia comună. Scopul poate fi nu neapărat acela al unei societăţi multiculturale, ci al unui stat constituit multicultural, un stat care recunoaşte pluralitatea fără să-şi piardă integritatea"[22]. O astfel de obligaţie le-a revenit mişcărilor

---

[14] *Ibidem*, pp. 57-58.
[15] Levente Salat, *op. cit.*, pp. 59-60.
[16] Anca Nedelcu, *op. cit.*, p. 13.
[17] Alin Gavreliuc, *op. cit.*, p. 56.
[18] Ecaterina Pătraşcu, *Traumă, putere şi ideologie în studiile postcoloniale şi postcomuniste*, în Diana Mărgărit, Ioan Alexandru Tofan (coord.), *Bestiarul puterii*, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2014, p. 124.
[19] Margit Feischmidt, *op. cit.*, p. 15.
[20] Gabriela Colţescu (coord.), *op. cit.*, p. 18.
[21] Anca Nedelcu, *op. cit.*, p. 14.
[22] Mircea Maliţa, *Zece mii de culturi, o singură civilizaţie. Spre geomodernitatea secolului XXI*, Nemira, Bucureşti, 1998, p. 236.

specifice *pedagogiei diversităţii*, mai ales prin cele două concepte, devenite deja clasice în istoria ştiinţelor educaţiei: educaţia multiculturală şi varianta sa procesuală, educaţia interculturală[23].

Multiculturalismul: lumini şi umbre

Termenul de *multiculturalism* poate fi caracterizat ca un discurs al postmodernităţii şi semnifică experienţa socială a diversităţii şi pluralismului. Deşi nu are o semnificaţie clară sau stabilă, aceasta implică totuşi, anumite perspective asupra naturii diferenţelor culturale şi asupra modului în care ar trebui să le răspundem individual şi politic[24].

Ca obiect de studiu, multiculturalismul se poate defini ca fiind o critică la adresa statului naţional asimilator, care urmăreşte omogenizarea etnică, precum şi o critică a culturii naţionale subordonată acestuia, căutând alternativele care recunosc şi promovează diversitatea culturală[25]. La nivel de politică de stat, multiculturalismul consideră că diversitatea trebuie să fie nu doar tolerată, ci şi sprijinită, sugerându-se două direcţii ale acţiunii politice: transformarea pluralistă a instituţiilor naţionale şi a serviciilor organizatorice şi crearea unor cadre instituţionale în care minorităţile să-şi poată păstra moştenirile culturale, fără a-şi pierde astfel şansa egalităţii sociale[26].

Multiculturalismul pedagogic porneşte de la ideea educaţiei interculturale (termenul de interculturalism a fost utilizat pentru prima dată în America de Nord, imediat după cea de-a doua conflagraţie mondială, în contextul unor programe de formare destinate cetăţenilor americani, în scopul sprijinirii acestora pentru a lucra mai eficient în alte ţări)[27] şi, bazându-se pe argumente fundamental morale, doreşte să realizeze respectul mutual dintre culturi. În acest scop, multiculturalismul pedagogic preconizează accelerarea reformei curriculare, a planurilor de învăţământ valabile la diferite niveluri ale şcolarizării. Scopurile, respectiv aşteptările multi-culturalismului pedagogic sunt concepute astfel încât, canoanele culturale transmise prin intermediul învăţământului să reflecte, pe lângă cultura superioară majoritară, şi pe cea minoritară, respectiv cele ale subculturilor, pentru ca şcoala să permită şi chiar să stimuleze autoreprezentarea minorităţilor[28].

Transformarea canoanelor şi, implicit, reinterpretarea diferenţelor culturale în pedagogie reprezintă unul din cele mai importante domenii ale multiculturalismului. Reforma planurilor de învăţământ ale catedrelor universitare şi ale liceelor au urmărit două principii: primul încearcă să ofere tuturor un sortiment cultural mai bogat, iar celălalt o apreciere demnă a grupurilor care erau excluse sau subreprezentate. Planurile de învăţământ multiculturale sunt considerate ca fiind foarte bine întocmite, deoarece ajută minorităţile în transformarea imaginii lor negative, creată prin internaţionalizarea stigmatelor altora, pe termen lung trebuind să aibă loc ceea ce unii cercetători numesc fuzionarea orizonturilor culturale, în urma căreia putem înţelege că acel cadru în care ne-am formulat anterior judecăţile de valoare este doar unul dintre cele posibile, scopul fiind cunoaşterea altor culturi, punctul de pornire fiind presupunerea egalităţii culturilor[29].

Pornind de la aceste precepte, se pot aborda inovaţiile care s-au produs în cadrul multiculturalismului pedagogic: educarea în spiritul toleranţei şi înţelegerii reciproce, unde acceptarea şi răbdarea să se îndrepte spre „cealaltă" cultură, spre deosebirea aceleia; identificarea elementelor comune în diferitele culturi şi pe această bază, dezvoltarea solidarităţii; evidenţierea faptului că educaţia este dirijată spre moralitatea universală, iar sarcina sa este mijlocirea acesteia. Scopurile urmărite de politica educaţională multiculturală sunt creşterea şi dezvoltarea personalităţii elevilor minoritari, precum şi ameliorarea relaţiilor dintre persoane aparţinând grupurilor de culturi şi situaţii sociale diferite. Pentru realizarea acestor scopuri, se aplică două feluri de metode: una constă în modificarea planurilor de învăţământ, în aşa fel, încât cultura şi concepţia istorică mijlocită prin ea

[23] Anca Nedelcu, *op. cit.*, p. 30.
[24] Gabriela Colţescu (coord.), *op. cit.*, p. 152.
[25] Margit Feischmidt, *op. cit.*, p. 8.
[26] *Ibidem*, p. 7.
[27] Anca Nedelcu, *op. cit.*, p. 16.
[28] Margit Feischmidt, *op. cit.*, p. 7.
[29] *Ibidem*, pp. 17-18.

să fie mai degrabă integrativă şi să reflecte mai curând, diversitatea, decât să fie omogenizatoare şi exclusivă, iar cealaltă metodă se bazează pe elaborarea unor astfel de tehnici, cu ajutorul cărora să se poată soluţiona conflictele observate în mediul elevilor sau să se poată oferi soluţii pozitive în sens moral la aceste situaţii[30].

Criticii multiculturalismului aduc în discuţie faptul că rezultatul acestor programe îl reprezintă atomizarea culturală împinsă la absurd şi enclavizare fără speranţe într-un gheto rasial, de clasă sau de gen, produs al unui parohialism agresiv şi al unui conformism al diversităţii, deoarece, dacă admitem diversitatea tuturor culturilor, cum garantăm existenţa unui spaţiu comun de întâlnire şi de dialog, care să facă posibile relaţiile, raporturile sau comparaţia între culturi?[31] Astfel, referirile la multiculturalismul american au adus în discuţie faptul că studierea unei categorii etnice sau de rasă a populaţiei americane fără a se face referire la istoria de ansamblu a Americii înseamnă mutilarea identităţii categoriei respective şi pe cea a restului americanilor. Scopul iniţial al studiilor consacrate diversităţii etnice era scrierea unei istorii veridice a Americii, care să reflecte realităţile unei societăţi pluraliste. Această imagine globală nu s-a concretizat încă, iar ceea ce continuă să lipsească este un cadru, o temă care să integreze diversitatea în istoria Americii[32].

În sfârşit, o altă critică vizează faptul că diversitatea este concepută obsesiv în jurul a trei categorii exclusive de referinţă: rasă, clasă şi gen, eliminând alţi factori precum religia, limba, ocupaţia sau vârsta[33], esenţiali în studierea conflictelor culturale[34].

Conflictele culturale şi scenariile viitorului

Constantin Cucoş defineşte şocul cultural ca fiind „acea experienţă emoţională şi intelectuală ce apare la cel care, plasat accidental sau datorită unor activităţi specifice în afara contextului sociocultural iniţial, resimte o puternică stare de disconfort şi de stres existenţial". Experienţa integrării într-un nou mediu, care este nu de puţine ori tensionată, poate declanşa diferite reacţii, cum ar fi cele de frustrare sau de respingere, activare a resentimentelor faţă de mediul de inserţie, de dezarticulare a identităţii, de revoltă şi furie, de temeri generalizate, de surpriză sau chiar de fascinaţie în faţa experimentării noului context cultural[35].

Şocurile culturale sunt de mai multe tipuri, declanşându-se în registre diferite ale relaţiilor cu „celălalt", şi anume: şocuri legate de percepţia diferită a spaţiului şi timpului (de exemplu, incapacitatea iniţială de a integra ritmuri temporale mult mai accelerate decât în locul de origine, precum în cadrul procesului de muncă); şocuri datorate diferenţelor de rol şi relaţionale din cadrul grupului familial (rolurile soţiilor, sistemul parental, tipul de familie, modalităţile de comunicare şi control, stilurile de ataşament etc.); şocuri legate de tipurile diferite de sociabilitate (ospitalitatea, caracteristicile schimburilor reciproce etc.); şocuri rezultate în urma reactivităţii diferite faţă de cererea ajutorului (de exemplu, sunt culturi care potenţează comportamentul prosocial şi culturi care se adaptează mai greu la acest comportament); şocuri datorate „întâlnirii" cu rituri şi credinţe magico – religioase diferite; şocuri legate de reprezentările diferite asupra schimbului cultural[36].

Încă din 1938, Thorsten Sellin considera conflictele culturale printre sursele majore ale delincvenţei şi ale inadaptării sociale[37]. În acest tip de cercetare, variabilele reţinute pentru a evalua reuşita acţiunii educative sunt cele care măsoară relaţia dintre integrare socială şi devianţă: mărimea

---

[30] *Ibidem,* p. 18.
[31] Monica Spiridon, *Splendoarea şi mizeriile unui concept: multiculturalismul*, în „Altera", anul V, nr. 12/1999, pp. 29-30.
[32] Carl N. Degler, *Un imperativ pentru multiculturalism,* în „Sinteza", nr. 94/1993, pp. 39-40.
[33] Monica Spiridon, *op. cit.*, p. 29.
[34] De exemplu, studierea comportamentului deviant al tinerilor cu vârste între 15-21 ani trebuie să ţină cont de faptul că aceştia au acumulat dorinţe materiale privitoare la automobile, îmbrăcăminte şi alte lucruri, care pot fi procurate cu bani, însă nu sunt consideraţi ca fiind pregătiţi pentru participarea la piaţa muncii. De asemenea, ei sunt, totodată, prea tineri pentru căsătorie, fiind astfel lipsiţi de acel gen de legături sociale pe care obligaţiile conjugale le creează (Mihail Cernea, *Sociologia americană. Tendinţe şi controverse*, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, 1974, pp. 81-82).
[35] *Apud* Alin Gavreliuc, *op. cit.*, p. 58.
[36] *Ibidem*.
[37] Pentru o prezentare a teoriei lui Sellin, a se vedea Fabienne Brion, F. Tulkens, *Conflit de culture et déliquance. Interroger l'évidence* , în *Déviance et société*, vol. 22, nr. 3/1998, pp. 242-250.

familiei, munca mamei în afara căminului, gradul de atenţie al părinţilor faţă de copii, nivelul de afectivitate, frecvenţa lăcaşelor de cult, frecvenţa şcolară, participarea la asociaţii sau la mişcări specifice tinerilor etc[38].

Existenţa conflictelor culturale a devenit astfel, o realitate incontestabilă. Putem vorbi deci, şi despre conflictul dintre tradiţie şi modernitate şi, mai ales, dintre cei care deţin puterea în cadrul societăţilor tradiţionale şi cei care o deţin în cadrul societăţilor moderne, cum ar fi conflictul cultural dintre Islam şi Occident[39].

În Europa Occidentală, multiculturalismul, ca urmare a prezenţei minorităţii islamice, a generat numeroase critici. Astfel, s-a vorbit despre „islamizarea modernităţii"[40], despre o „ciocnire între civilizaţii"[41], despre faptul că Islamul este o religie complexă, care nu este sinonimă în nici un caz cu Jihadul, dar este relativ neospitalieră faţă de democraţie[42], despre nerespectarea de către Islam a diversităţii, fie că este vorba despre artă sau despre orice manifestare a frumosului[43].

Pe 30 septembrie 2005, cotidianul danez „Jyllands Posten" a publicat câteva caricaturi considerate jignitoare de către musulmani, una dintre ele reprezentându-l pe Profet, care purta pe cap un turban în formă de bombă cu fitilul aprins. Această caricatură a dat naştere unei izbucniri de patimi, care susţineau teama Islamului şi respingerea sa de către occidentali şi a traversat Afganistanul, Indonezia, Siria, Azerbaidjanul, Pakistanul, Caşmirul şi Iordania, ajungând până în Nigeria[44]. Zece ani mai târziu, pe 7 ianuarie 2015, a avut loc atentatul asupra redacţiei publicaţiei „Charlie Hebdo", care a suscitat, la rândul său, alte patimi caracterizate prin titulatura globală *Je suis Charlie*[45].

Se ştie că adevărul artistic este dat nu de adecvarea imaginii la realitate, ci de adecvarea dintre expresie şi semnificaţie, de forţa expresiei de a codifica şi transmite un anumit mesaj. În cazul caricaturii, ne putem întreba dacă este „adevărată" imaginea sau sensul pe care îl transmite. Deşi, faptic, imaginea este o deformare a obiectului real, dar caricatura este „adevărată" prin mesajul pe care îl transmite[46].

În ceea ce priveşte semnificaţia atacului asupra redacţiei publicaţiei franceze, părerile au fost împărţite, fiind privit ca un atentat la adresa libertăţii de expresie, fie declarându-se *Charlie,* fie exprimându-şi rezerve faţă de absolutizarea libertăţii de exprimare[47]. De cealaltă parte, islamiştii au acuzat mereu presa europeană şi pe occidentali în general, că batjocoresc permanent credinţa musulmană în numele libertăţii de expresie sau că votează legi împotriva musulmanilor, pe care nu-i înţeleg, încercând numai să le impună viziunea lor asupra lumii[48].

Patru zile mai târziu, pe 11 ianuarie, şi tot la Paris, apărea romanul *Supunere* al scriitorului francez Michel Houellebecq, care a reuşit să treacă în plan secund data atentatului (romanul trebuia să apară în librării pe 7 ianuarie)[49]. Comparat de către Emmanuel Carrère, în mod exagerat opinăm noi, cu *Minunata lume nouă* a lui Aldous Huxley şi *1984* a lui George Orwell, romanul imaginează contrafactual o Franţă care, într-un viitor imediat, în 2022, ajunge să fie condusă de un preşedinte islamist, adus la putere prin aranjamentele politicianiste ale Partidului Socialist de centru – stânga şi Uniunea pentru o Mişcare Populară de centru – dreapta cu partidul Frăţia Musulmană, pentru a bara accederea la putere a Frontului Naţional de extremă dreapta a lui Marine Le Pen[50].

Romanul prezintă negocierile dintre liderul partidului Frăţia Musulmană şi Partidul Socialist, care s-au dovedit mult mai dificile decât se prevăzuseră. Musulmanii erau gata să ofere stângii mai

---

[38] Albert Ogien, *Sociologia devianţei*, Polirom, Iași, 2002, p. 57.
[39] Gilles Verbunt, *Vive le conflit culturel*, în *Hommes et Migrations*, nr. 1125/octobre 1989, pp. 3-4.
[40] Gilles Kepel, *Dumnezeu îşi ia revanşa. Creştini, evrei şi musulmani recuceresc lumea*, Editura Artemis, Bucureşti, 1994, p. 8.
[41] Samuel P. Huntington, *Ciocnirea civilizaţiilor şi refacerea ordinii mondiale*, Editura Antet, Bucureşti, 2007.
[42] Benjamin R. Barber, *Jihad versus McWorld. Modul în care globalizarea şi tribalismul remodelează lumea*, Editura Incitatus, Bucureşti, 2002, p. 198.
[43] Adonis, *Islamul şi violenţa/Adonis în dialog cu Houria Abelouahed*, Humanitas, Bucureşti, 2016, p. 32.
[44] Anne Nivat, *op. cit.* p. 21.
[45] Bogdan Ghiu, *Submisiunea intelectualilor, conjuraţia monoteismelor, noul contract social*, în Sorin Bocancea (coord.), *Je suis Charlie? Regândirea libertăţii în Europa multiculturală*, Editura Adenium, Iaşi, 2015, p. 151.
[46] Grigore Georgiu, *op. cit.*, p. 189.
[47] Pentru dezbaterile din spaţiul cultural românesc, a se vedea Sorin Bocancea (coord.), *op. cit.*, pp. 9-285.
[48] Anne Nivat, *op. cit.*, p. 24.
[49] Bogdan Ghiu, *op. cit.*, p. 151.
[50] Michel Houellebecq, *Supunere*, Humanitas, Bucureşti, 2015, p. 75; Bogdan Ghiu, *op. cit.*, p. 154.

mult de jumătate de ministere, inclusiv portofolii cheie ca Finanţele, Internele şi Siguranţa Naţională. Piedica principală în negocieri a constituit-o Educaţia, pe care socialiştii nu o abandonaseră niciodată[51]. În opinia lui Mohammed Ben Abbes, absolvent al Şcolii Naţionale de Administraţie, „fiecare copil francez trebuie să aibă posibilitatea să beneficieze, la începutul şi la sfârşitul şcolarităţii, de un învăţământ islamic. Iar învăţământul islamic este, din toate punctele de vedere, foarte diferit de învăţământul laic şi, în primul rând, în nici un caz, nu poate fi mixt; şi doar anumite cariere să fie accesibile pentru femei[52]. Pentru Frăţia Musulmană femeile, după şcoala primară, trebuiau să fie „orientate către şcolile de menaj şi să se mărite cât mai repede posibil – o mică minoritate putând urma, înainte de căsătorie, studii literare sau artistice; [...] Mai presus de orice, programa şcolară va trebui adaptată învăţămintelor Coranului"[53].

În acest fragment, transpare limpede ideea că în societatea arabă nu este acceptat dialogul liber şi schimbul de idei cu un „celălalt diferit". „În acest climat, femeia care vrea să se elibereze trebuie să-şi strige dezacordul şi să conteste ordinea. Or, acest lucru este imposibil"[54].

Houellebecq continuă să ne prezinte concepţiile liderului Frăţiei Musulmane, pentru care timpurile se schimbaseră. „Din ce în ce mai des, familiile, fie ele evreieşti, creştine sau musulmane, îşi doreau pentru copii lor o educaţie care să nu se limiteze la transmiterea cunoştinţelor, ci să integreze o formaţie spirituală adecvată tradiţiei lor. Această întoarcere la religie reprezenta o tendinţă profundă, care marca societatea noastră, iar Educaţia nu putea s-o ignore. În fond, era vorba de extinderea şcolii republicane, de modelarea ei în sensul unei coexistenţe armonioase cu marile tradiţii spirituale – musulmane, creştine şi evreieşti – din ţara noastră"[55]. Sau, mai bine spus, de o recucerire a lumii de către cele trei religii, influenţa cărţii lui Gilles Keppel asupra autorului *Supunerii* fiind evidentă.

Ambiţiile lui Ben Abbes nu se opresc însă aici, acesta visând să ajungă şi preşedintele ales al Europei, sau mai bine zis, al unei Europe lărgite, care să includă şi ţările bazinului mediteraneean. Cu alte cuvinte, o reîntoarcere la tema complotului, denunţat de scriitoarea Bat Ye'or, prin care anumite instanţe europene şi ţările arabe urmăresc supunerea Europei faţă de ţările arabe prin crearea unei noi entităţi, numită Eurabia[56], temă devenită actuală pe fondul îngrijorării faţă de o comunitate musulmană care se întinde dincolo de liniile europene şi a creşterii sentimentului de euroscepticism.

Pentru Robert Rediger, un alt personaj al lui Houellebecq, devenit preşedinte al Universităţii Sorbona, iar mai târziu ministru de externe, ca urmare a convertirii sale la Islam, „punctul de vârf al fericirii omeneşti se află în supunerea absolută"[57]. Dar, în fond, nu de *supunerea* faţă de Islam este vorba în roman, ci despre *supunere* în general, faţă de orice se propune şi se impune ca „religie" unică[58].

Concluzii

Într-un text publicat la 3 iunie 1956 de către revista „Time Europe", varianta europeană a revistei „Time", André Malraux, autorul profeţiei asupra religiozităţii secolului XXI, afirma: „Marele fenomen al epocii noastre este violenţa avântului islamic. Subestimat de majoritatea contemporanilor noştri [...], astăzi, lumea occidentală nu pare deloc pregătită să se confrunte cu chestiunea islamică[59].

[51] Michel Houellebecq, *op. cit.,* pp. 81-82.
[52] *Ibidem*, p. 82.
[53] *Ibidem*, p. 83.
[54] Adonis, *op. cit.*, p. 96.
[55] *Ibidem*, p. 108.
[56] *Ibidem*, p. 156.
[57] *Ibidem*, p. 256.
[58] Bogdan Ghiu, *op. cit.*, p. 157.
[59] Adonis, *op. cit.*, p. 72.

Răspunsul Occidentului la această provocare este, cel puţin până în prezent, inadecvat, acesta preferând să discute cu arabii în domenii foarte bine delimitate, cum ar fi politica, economia şi puterea, ocultând alte domenii care nu par să fie de interes pentru instituţia politică occidentală, cum ar fi fundamentele islamului şi viziunea acestuia asupra umanităţii şi a lumii[60]. În consecinţă, ceea ce lipseşte Occidentului este un proiect cultural.

În opinia unor analişti occidentali, printre care şi Mai Yamani, membră al Institutului Regal pentru Afaceri Internaţionale de la Londra, mulţi tineri musulmani sunt preocupaţi de evoluţiile din lumea arabă şi musulmană. Drept urmare, alegerile strategice ale Occidentului par a fi profund anti-islamice în ochii multor tineri musulmani susceptibili la radicalism. De asemenea, absenţa unei viziuni clare, pe termen lung, a naturii educaţiei islamice în Occident, nu face decât să alimenteze temerile tinerilor musulmani că sunt izolaţi în vederea persecutării[61].

„Avem urgent nevoie de încredere reciprocă", afirma filosoful elveţian Tariq Ramadan, cu privire la criza provocată de caricaturile din Danemarca[62]. Drept urmare, Occidentul trebuie să-şi regândească raporturile cu ceilalţi şi cu Celălalt[63].

Adoptarea în cadrul UNESCO, pe 21 octombrie 2005, a principiului respectării diversităţii culturale de către 146 de state din 154 prezente, cu doar două voturi împotrivă, din partea Statelor Unite şi Israelului, poate constitui un punct de pornire. Excesele islamismului nu trebuie să ne facă să uităm că, dincolo de acest extremism, asistăm la naşterea unei revendicări pentru respectarea identităţilor culturale[64].

Recunoaşterea diversităţii culturale obligă la recunoaşterea valorii tuturor diversităţilor, nu numai pe aceea a ţărilor bogate în raport cu dominaţia economică a industriilor culturale americane, ci a diversităţii tuturor culturilor, în special ale celor din Sud, aflate într-o situaţie de dublă inegalitate: faţă de Statele Unite şi faţă de restul lumii occidentale[65]. Mai presus de orice, este necesară o anumită modestie, renunţarea la ierarhizarea diversităţii culturale, precum şi recunoaşterea importanţei şi, în cele din urmă, a egalităţii cu Celălalt. Un Celălalt care nu are întotdeauna dreptate, dar are aceeaşi legitimitate, iar învăţarea dialogului şi descoperirea lipsei de comunicare, obligaţia respectului reciproc, reprezintă o invitaţie la recunoaşterea Celuilalt[66].

În acelaşi timp, lumea islamică trebuie să renunţe la tonul belicos în raporturile cu Occidentul, proclamând că „Europa are dreptate să se teamă de noi, căci, în curând, va fi toată musulmană"[67]. Islamul trebuie să se reformeze, deşi, până acum, refuză tot ceea ce contravine tezelor sale, dovedindu-şi intoleranţa şi nerecunoscând egalitatea între indivizi şi între fiinţele umane[68].

Este bine de reamintit şi faptul că, dincolo de avantajele pe care diversitatea culturală le presupune (reprezintă o resursă de idei şi abordări noi în toate problemele cu care se confruntă societatea, asigură perspective noi, precum şi o mai bună cooperare şi comunicare între oameni, determină o creştere a eficienţei muncii, creşterea adaptabilităţii în faţa unor situaţii noi, neprevăzute, creşterea îndemânării în rezolvarea problemelor complexe care implică un număr mare de factori), aceasta are şi o serie de dezavantaje sau probleme (este mult mai dificilă obţinerea unui consens, creşte dificultatea în dezvoltarea unor proceduri generale, face complexă convergenţa acţiunilor, creşte complexitatea, ambiguitatea şi confuzia atunci când numărul participanţilor este prea mare şi scapă de sub control)[69].

În cele din urmă, este necesară şi descoperirea educaţiei pentru libertate. Aşa cum afirma Aldous Huxley în romanul *Reîntoarcere la minunata lume nouă*: „conducătorii lumii de mâine –

---

[60] *Ibidem*, p. 126.
[61] May Yamani, *Is „Eurabia" Inevitable?* (https://www.project-syndicate.org/commentary/is--eurabia--inevitable? accesat la 12.05.2017).
[62] Anne Nivat, *op. cit.*, p. 173.
[63] Adonis, *op. cit.*, p. 127.
[64] Dominique Wolton, *op. cit.*, p. 10.
[65] *Ibidem*, pp. 10-11.
[66] *Ibidem*, p. 13.
[67] Anne Nivat, *op. cit.*, p. 93.
[68] Adonis, *op. cit.*, p. 116.
[69] Alexandru Gulei, *Diversitate şi multiculturalitate – avantaje şi riscuri*, în Marinela Rusu (coord.), *Creativitatea. Dimensiuni socio-filosofice*, vol. I, Editura Ars Longa, Iași, 2016, p. 219.

suprapopulată şi supraorganizată – vor încerca să impună adulţilor şi copiilor lor uniformitatea socială, de cultură şi civilizaţie. Pentru atingerea acestui scop (dacă nu vor fi împiedicaţi), conducătorii vor recurge la toate tehnicile de manipulare a minţilor de care dispun şi nu vor şovăi să întărească aceste metode de convingere neraţională prin constrângeri economice şi ameninţări cu violenţa fizică. Ca să putem evita acest gen de tiranie, trebuie să începem fără întârziere să ne educăm pe noi înşine, precum şi pe copiii noştri în spiritul libertăţii şi autoguvernării"[70].

Bibliografie selectivă

Adonis, (2016), *Islamul şi violenţa/Adonis în dialog cu Houria Abelouahed*, Humanitas, Bucureşti.

Bocancea, Sorin (coord.), (2015), *Je suis Charlie? Regândirea libertăţii în Europa multiculturală*, Editura Adenium, Iaşi.

Cernea, Mihail, (1974), *Sociologia americană. Tendinţe şi controverse*, Editura enciclopedică română, Bucureşti.

Colţescu, Gabriela (coord.), (2005), *Vocabular pentru societăţi plurale = A plurális társadalmak szótára*, Polirom, Iaşi.

Degler, Carl N., (1993), *Un imperativ pentru multiculturalism,* în „Sinteza", nr. 94, pp. 36-40.

Feischmidt, Margit, (1999), *Multiculturalismul: o nouă perspectivă ştiinţifică şi politică despre cultură şi identitate*, în „Altera", anul V, nr. 12, pp. 5-25.

Frigioiu, Nicolae, (2001), *Antropologia culturii*, SNSPA, Bucureşti.

Gavreliuc, Alin, (2011), *Psihologie interculturală: repere teoretice şi diagnoze româneşti*, Polirom, Iaşi.

Georgiu, Grigore, (2001), *Filosofia culturii*, SNSPA, Bucureşti.

Ghiu, Bogdan, (2015), *Submisiunea intelectualilor, conjuraţia monoteismelor, noul contract social*, în Bocancea, Sorin (coord.), *Je suis Charlie? Regândirea libertăţii în Europa multiculturală*, Editura Adenium, Iaşi, pp. 151-160.

Gulei, Alexandru, (2016), *Diversitate şi multiculturalitate – avantaje şi riscuri*, în Rusu, Marinela (coord.), *Creativitatea. Dimensiuni socio-filosofice*, vol. I, Editura Ars Longa, Iaşi, pp. 218-223.

Houellebecq, Michel, (2015), *Supunere*, Humanitas, Bucureşti.

Huxley, Aldous, (2003), *Minunata lume nouă; Reîntoarcere la minunata lume nouă*, Polirom, Iaşi.

Maliţa, Mircea, (1998), *Zece mii de culturi, o singură civilizaţie. Spre geomodernitatea secolului XXI*, Nemira, Bucureşti.

Nedelcu, Anca, (2008), *Fundamentele educaţiei interculturale. Diversitate, minorităţi, echitate*, Polirom, Iaşi.

Nivat, Anne, (2016), *Islamiştii. Cum ne văd ei pe noi*, prefaţă de Dominique Wolton, Corint Books, Bucureşti.

Ogien, Albert, (2002), *Sociologia devianţei*, Polirom, Iaşi.

Pătraşcu, Ecaterina, (2014), *Traumă, putere şi ideologie în studiile postcoloniale şi postcomuniste*, în Mărgărit, Diana, Tofan, Ioan Alexandru (coord.), *Bestiarul puterii,* Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, pp. 121-132.

Salat, Levente, (2001), *Multiculturalismul liberal: bazele normative ale existenţei minoritare autentice,* Polirom, Iaşi.

Spiridon, Monica, (1999), *Splendoarea şi mizeriile unui concept: multiculturalismul*, în „Altera", anul V, nr. 12, pp. 26-34.

Yamani, Mai, (2006), *Is „Eurabia" Inevitable?* (https://www.project-syndicate.org/commentary/is--eurabia--inevitable? – accesat la 12.05.2017).

[70] Aldous Huxley, *Minunata lume nouă; Reîntoarcere la minunata lume nouă*, Polirom, Iaşi, 2003, p. 451.

MANAGEMEMENTUL DIVERSITĂȚII

THE MANAGEMENT OF DIVERSITY

BOCȘA OVIDIU
BOCȘA MIOARA[1]

Abstract

In this work, we started from the aphorism 78 of Thedor W. Adorno` Minima Moralia. More precisely: "Snow White expresses, more perfectly than any other fairy-tale, the idea of melancholy. Its pure picture is the queen, who gazes into the snow through the window and wishes for her daughter in terms of the lifeless, animated beauty of the snow-flakes, the black sorrow of the window-frame, the stab of bleeding; and then dying in childbirth… All contemplation can do no more, than patiently delineate the ambiguity of melancholy in ever new figures and approaches. The truth is not to be separated from the delusion that one day, out of the figures of appearance [Schein], there would nonetheless be salvation." Diversity`s management carries the nostalgia of morality, from the moment of a spark of consciousness.

To lead people is to lead them properly for good. The ambiguity of good is related to heteronomic aspects, which the autonomy of the will seems to hold on to utopia. The idea of ideas in moral philosophy tends to utopia, ideologies, reiterated "cunning of history." The color tint that is obtained by passing the brush across multiple colors expresses - as if the moral act - the removal of the primary colors in the desire to encompass many colors without canceling their identity. Beyond the dwarf fruit of diversity management, it seems to be their taste (sweet of smile, or bitter of suffering, or salty tears, etc.), but also their memory, that is, attempts of good will. This pattern also shows a kind of woven education/blending learning for acceptable variants. Education remains under the same vulnerability as human resource management.
Keywords: *nuances, dwarves of morality education challenges, academic management, braided learning.*

Introducere

În această lucrare am pornit de la aforismul 78 din *Minima Moralia* de Theodor W. Adorno. Mai precis: "Dincolo de munți, mai mult decât orice basm, Alba ca Zăpada reprezintă expresia perfectă a nostalgiei. Imaginea cea mai pură a acesteia este cea a reginei privind pe fereastră către zăpadă și dorindu-și o fiică a cărei frumusețe să combine frumusețea neînsuflețită, și totuși vie, a fulgilor de nea, a negrului îndoliat al ramelor ferestrelor și a înțepăturii însângerate; dându-i naștere moare... Nici contemplația cea mai profundă nu este capabilă decât să retraseze răbdătoare, în noi figuri și crochiuri, ambiguitatea nostalgiei. Adevărul nu poate fi separat de iluzia că într-o zi, salvarea va veni totuși, insesizabil, chiar din figurile aparenței." Managementul diversității poartă nostalgia moralității, din clipa unei scântei a conștiinței. A conduce oamenii înseamnă a-i conduce în mod corect și conștient spre bine. Ambiguitatea binelui ține de aspecte heteronome, pentru că însăși autonomia voinței pare a ține de utopie. Tentația unor idei din filosofia morală tinde spre utopie,

[1] independent researchers, teachers to "Ion Pop Reteganul" Secondary School in Petru Rareş, county BN, Romania.

ideologii, reiterata ”viclenie a istoriei”. Tenta de culoare ce se obține prin trecerea pensulei peste mai multe culori, exprimă - ca și actul moral - îndepărtarea de culorile primare, în dorința de a cuprinde mai multe culori fără a le anula identitatea. Dincolo de „fructele pitice” ale încercărilor managementul diversitășii, pare a rămâne gustul lor (dulce al zâmbetului, sau amar al suferinței, ori sărat al lacrimilor etc.), dar și memoria lor, adică a încercărilor voinței bune. După acest model se arată și un tip de educație împletit/învățare împletită (de colaborare) pentru variante acceptabile.

Ca și ”*Climatele*” lui André Maurois (în literatură și viață), - respectiv perioadele albastră și roz, primitivă și cea cubistă din viața lui Picasso - spre a găsi o analogie din viața cunoscută a unui artist, a operei sale și a impactului diversității (în artă, management, educație, politică ș.a. m.d.) într-o extrem de succintă sinteză, învățăm să observăm: picturi reci (tablouri triste, în tonuri albastre reci) legate de aspecte ce țin de urme locuite ale conștiinței (umbrite de singurătate și cunoaștere încă precară), marcate apoi de pasiune, deschidere, colaborare (nuanțe deschise, senine), experiența ”piticilor” (arlechinilor, acrobaților și clovnilor), un gen de naivitate a încercărilor, miza imaginarului și imaginației, deci a creativității (al întâlnirii cu figurile repetiției și ambiguității – în termeni de înrudire artă și literatură : ”*Domnișoarele din Avignon*” și căutarea asocierii (nedistructive) a unor perspective diferite (”fuziuni de orizonturi” - tălmăcite la modul general de Habermas).

Conștiința este mediul experienței. Analogiile experienței nu îndreptățesc aceleași concluzii (care *in extremis* sunt cele ale științei ”vesele” la Nietzsche și ”triste” Adorno). Absența locuirii (etice) ca și recunoașterea neadevărului ”ca o condiție a vieții ”, exprimă viziunea de dincolo de bine și de rău.[2] Adorno întoarce spusa lui Hegel (”Adevăr este întregul”) atrăgând atenția asupra lumii în care ”totul este fals”[3] și în care nu poate fi trăită viața adevărată. Sunt importante și culorile și nuanțele și formele individuale și stilul de viață... obișnuințele noastre și limitele acceptabilului.

Cei care au admirat cubismul, pe Cezane și Picasso[4] și au experiența ”anamorfozelor”[5], pot înțelege că ”Trista știință... se referă la un domeniu care, din timpuri imemoriale, a trecut drept unul al filosofiei, dar care, de la transformarea acesteia în metodă, a avut parte doar de desconsiderare intelectuală, de arbitrar sentențios, și finalmente, de uitare: este vorba de doctrina cu privire la o viață justă”[6]. Știm de la Hegel că ”Erfahrung” este ansamblul modalităților sub care conștiința descoperă adevărul. Perspectivismul promovat de Adorno îndică faptul că din diferite puncte de vedere se deslușesc orizonturi ale adevărului, care însușit în chip rigid (atunci când emitem pretenția de a fi deținătorii lui unici) există riscul privirii Gorgonei: de a împietri în acel adevăr. Ideea este valabilă, deopotrivă, în cazul religiilor, a comunităților filosofice, științifice, politice etc. Altfel spus, este cazul legii săpate în piatră și a inimii împietrite, de unde nevoia interiorizării pentru păstrarea vieții, pentru a da șansa adevărului să trăiască prin noi înșine, cu metamorfozele noastre cu tot, cu gestionarea relațiilor noastre exterioare, cu ceilalți, cu lumea. Intersubiectivitatea husserliană o înțelegem ca fiind rațiunea ce se înalță la spirit. Dacă individul își găsește semnificația, în măsura în care o realizează în instituții (care au substanță și reflxivitate), conștiința stăruie în propriile încercări de a deveni universală prin lumea culturii, moravurilor și istoriei, adică, depășirea abstracției (stadiile conștiinței, conștiinței de sine și rațiunii) implică modalitățile efective de realizare a eticii.

Suntem conștiințe diferite. Suntem minți diferite. Gândim diferit. Acceptabilul eticii devine unul problematic. Managementul diversității trebuie să țină seama de acest lucru, chiar dacă ne raportăm la aceleași valori, norme, legi sau acțiuni. Acțiunile noastre se justifică și se întemeiază după idei călăuzitoare. Ceea ce altădată ne-ar fi indicat calea cea bună, a suferit modificări odată cu viața însăși. Glasul suferinței (subliniat de Theodor W. Adorno) și cel al iubirii (întrezărit de Spinoza și de Max Scheler) s-ar înscrie într-o fenomenologie complicată a valorilor (Nikolai Hartmann).

[2] Beyond Good and evil, ch. 1 Prejudices of Philosophy: 4
[3] MM. P.61.
[4] v. Guernica și unele tablouri cu natură moartă, iar distanța dintre ele primește sens cu primul motto din MM: ”Das Leben lebt nicht”. O parte a scrierilor adorniene pot fi vizualizate ca niște ”tablouri cu natură moartă”.
[5] Anamorfozele țin de schimbarea de perspectivă, dar dincolo de domeniul artei, se întrevede viziunea adorniană : ”Viața s-a transformat într-o succesiune temporală de șocuri, între care stau căscate gropi, spații libere și paralizate. Nimic însă nu e mai funest pentru viitor decât faptul că, literalmente, nimeni nu va mai putea medita la aceasta…” (MM 33, p.66)
[6] MM, Dedicație, p.21.

Dincolo de acestea, Nietzsche ar fi preferat ca omul să facă ce vrea, purtat de instinctele bune („Fă ce vrei, dar înainte, pune-te în rândul celor care ştiu ce vor") știind că „uneori, oamenii nu vor să audă adevărul deoarece nu vor să le fie distruse iluziile", oferind o cheie a unor opțiuni, când "Viața înseamnă a transforma constant în lumină și în flacără tot ceea ce suntem și tot ce întâlnim"...

Iluzia se deslușește însoțitoare chiar şi în ciuda voinței (adorniene) de nonidentitate, când solidaritatea a rămas o utopie ce ar oferi fundament unei morale a acțiunii: "Existența privată, ce-și dorește să rămână una demnă de condiția umană, o trădează pe aceasta din urmă în momentul când analogia nu este extinsă la scara universalului, deși înfăptuirea unui asemenea deziderat are mai mult decât orice, o conștiință autonomă."[7] Ideea nu se îndepărtează de cea enunțată de Raymond (tatăl lui Cécile), din romanul lui Françoise Sagan, *Bonjour Tristesse.* Adaptarea cinematografică a lui Otto Ludwig Preminger surprinde prin citatul din Oscar Wilde: "Păcatul este singura notă de culoare vie care persistă în lumea modernă".

Față de marile speranțe în rațiune, marile idealuri și virtuți nutrite din aspirația filosofiei de-a fi purtătoare de puritate și adevăr, precum Albă ca Zăpada (mereu comparată de religie sau știință în oglinda magică făurită de aceastea, gata să-i ofere "mărul otrăvit"), imaginația a dezvoltat utopii[8] și adesea, "fructe pitice"[9].

Ceea ce Adorno exprimă în termeni de artă, funcționează și la nivelul managementului: "În secolul al XIX-lea, nemții și-au zugrăvit visele, dar nu s-au ales decât cu zarzavaturi pictate, ca din ele să iasă ceva de vis. Francezilor nu le-a trebuit decât să picteze zarzavaturi, și din ele a ieșit ceva de vis."[10] Am putea adăuga freudean, că în conflictul artei s-ar fi putut întrezări conflictul războaielor știute, când în locul refulării s-au deschis supape alimentate de ape tulburi, în care au fost deversate dejecțiile unor idei filosofice de ordin mesianic, salvator.

I. Despre cei șapte pitici rămași în preajma Albei ca Zăpada

Propunând cunoscutele funcții principale ce țin de conducere, Fayol avea în vedere următoarele principii asociate: 1) al prognozei; 2) planificării; 3) organizarea; 4) al comandantului; 5) al coordonatorului. Gestionarea resurselor umane se încadrează situației date îmbunătățită prin înțelegerea a ceea ce motivează și interesează pe oameni: în special, aspectele economice sau pasionale, indică disponibilități iar așa-zisul "efort discreționar", urmând nevoile diferite de a avea un țel sau de a renunța, de a comunica și dezvolta încrederea, acordul asupra deciziilor, recunoașterea realizării ca factor motivator major, practica îmbunătățită prin sinceritate și credibilitate, recunoașterea limitelor ce încurajează creativitatea, oferirea de feedback constructiv.

Managerii diversității[11] rămân asemenea piticilor care au adăpostit-o pe Albă ca Zăpada, dacă facem comparație între perspectiva istoriei și imaginarul nutrit de ideile filosofiei morale. Deciziile și alegerile corecte sau greșite, la nivel individual sau de grup (în funcție de interese personale, de grup, de organizație, sau a implicațiilor afective), în interferențele oamenilor, pot produce schimbări legate de valorile morale asumate. Disputa dintre aspectele autonome şi cele heteronome ar putea explica relații complexe între datorie, bunăvoință, forme mediate ale decidabilității. Opțiunile și acțiunile manageriale și promovarea presupusului interes (cu sau fără afectarea omului, mediului etc), țin de determinanți specifici care vizează deopotrivă, interioritatea (relațiile între instanțele freudiene) și exterioritatea de ordin economic (creșterea valorii monetare, traseul și supraviețuirea afacerilor, extinderea pieții, gradul profiturilor etc). Conduita managerială este socotită drept corectă/bună, respectiv, greşită prin raportarea la părțile interesate, urmând principiul de a nu face rău. Înțelegerea implicațiilor morale ale acțiunilor, atitudinii, conduitei și alegerilor este îngreunată prin medieri succesive ce ascund consecințele indirecte. Eșecul unei bune ancorări a realității la moralitate e

[7] MM
[8] În sensul lui Ernst Bloch, *The Spirit of Utopia.* Vezi și MM, aforismele 63, 66.
[9] MM, 29, pp. 60-61.
[10] MM,29, p.60.
[11] Avem în vedere analogii între nivele de dezvoltare morală descrise de Lawrence Kohlberg și cele șapte tipuri de management descrise (în special pp.126–69de Thomas Klikauer , Seven Management Moralities , University of Western Sydney, Australia,2012 Palgrave Macmillan ,UK 2010 ,ISBN 978-1-349-35047-6 ISBN 978-1-137-03221-8 (eBook) DOI 10.1057/9781137032218.

numit în literatura de specialitate drept orbire morală sau dezordinea deficitului de atenție morală.[12] Filosofia morală caută o armonizare între aspectele teoretizării și praxis-ului, între aspectele abstracte și cazuri concrete. De obicei, se remarcă ideea reciprocității (ce nu se îndepărtează de corectitudine), în jurul căreia se constituie conduite orientate spre grup (tinzând în chip ideal spre altruism), dar contextul rămâne prioritar eficienței și eficacității, în vreme ce, de obicei, problema moralității rămâne pe plan secundar. Moralitatea de tip hegelian se află în conexiune cu alte determinări ale caracterului. Ca și în cazul istoriei scrise din perspectiva învingătorilor, legitimarea ține de "cei care conduc", peste "cei care sunt conduși".[13]

Primul ”pitic al moralității” (metaforă pe care o folosim pentru contrastul, inclusiv estetic dintre idealul frumuseții statuilor grecești și transfigurarea lor, sub semnul unui ideal schimbat), își găsește exemplificarea prin ”hieratismului bizantin”, sau al ”crispării copte”. Corespondentul ”piticului” indică o schimbare ce părăsește idealul și acceptă o renunțare la criteriul armoniei proporțiilor ajungând la un grad de urâțire, deformare sau recurgând la exagerări, îngroșări, chiar la grotesc. ”Salvarea grotescului”, expresie folosită mai ales în literatură, ar putea să fie fenomenul explicat de Nietzsche în *Amurgul idolilor,* în special pentru *Problema lui Socrate,* paragrafele 2-3-4, unde socotit urât, atât fizic cât și prin caracter: chiar ”monstru”, ce ”ar ascunde în sine toate poftele rele și viciile”[14], le recunoaște: ”E adevărat, a spus, dar am ajuns să le stăpânesc pe toate.”[15] Nietzsche adaugă (op. cit., paragraful 11): ”Mai este necesar să evidențiem eroarea în care se găsea credința sa în <<raționalitatea cu orice preț>>? Este o autoiluzie din parte filosofilor și moraliștilor să-și imagineze că vor ieși din decadență, purtând un simplu război cu aceasta.”[16] Ascensiunea omului (Darwin), etapele dezvoltării morale (Kohlberg) pot fi exemplificate și prin ”piticii iluzioniști” ce caută ordinea lucrurilor[17], la modul dinaintea și de după convenționalul instituit de intuiții și analogii ale experienței.

II. Descrierea piticilor

La nivelul unei posibile organizări în care se stabilesc raporturi între management și moralitate observăm:

1. Piticul ce n-a crescut suficient în contextul fricii (trăind la marginea dintre ascultare și pedeapsă), ajunge să se gândească doar la puterea și progresul personal. Primul pitic este impulsiv și amoral și e recognoscibil prin ascultare, pentru evitarea pedepsei, docilitate oarecum reflexă, ca auto-apărare. Modul de a acționa irațional din teama de a fi pedepsiți de conducere, duce la principii directoare în care frica este multiplicată cu courile ei. Teroarea celor din conducere, până la urmă, indiferent de sistem (dar generalizat în cel totalitar), încearcă să se legitimeze, mizând pe idei filosofice, aparent valide, trecute prin oglinda conștiinței cinice. De felul acesta este ideea hegeliană a ”nevoii înțelese”, folosită pentru a impune standarde, indiferent de acordul liber al omului. Teama de legi sau neîncrederea în legi, indică încercarea celor ce le propun de a se situa în afara lor. Piticul ce se vede uriaș îi terorizează pe ceilalți și probabil, reușește, din momentul în care standardizează gândirea. Pentru prevenirea domniei acest pitic, educația este bine să ne învețe cum să gândim corect (cu autovericarea reflexivității și gândirii critice), nu ce să gândim (aspectul rigid, ideologic).

2. Piticul regimurilor disciplinare în care persoana întâi singular este înlocuită cu cea de plural, se trezește în fața unor valori, legi și convenții sociale. Al doilea pitic se raportează la

---

[12] În terminologia lui Jacoby 1977 & 1997, ”moral attention deficit disorder”= MADD.
”Marile opere de artă și marile construcții filosofice au rămas neînțelese, nu din cauza prea marii lor distanțe de sâmburele experienței umane, ci din rațiuni cu totul opuse, iar neînțelegerea însăși ar putea fi interpretată ca semn al unei prea largi înțelegeri: de a participa la injustiția universală ar deveni nimicitoare dacă te-ai decide s-o și înțelegi.” MM 96 pp.167-168.

[13] Atât Adorno cât și fostul său student, Jurgen Habermas au insistant asupra feluritelor crize ale lumii occidentale, pe lângă cea economică fiind enumerate criza de legitimitate, de încredere și de raționalitate.

[14] Op. cit. p.14

[15] Ibidem, p.15.

[16] Nietzsche se referă la ”ideosincrasia filosofilor”, ”mumificarea ideilor”, neglijarea unei posibile armonii între instincte și rațiune (op cit. p.17). Aspectul acestor relații este discutat de Jung în descrierea arhetipurilor și de Lucian Blaga când se referă la matrici stilistice, iar Cassirer le regăsește formele simbolice. Cealaltă ”ideosincrasie” se referă la o inversare între cauză și efect: ”Morala: tot ceea ce este de prim rang trebuie să fie causa sui.”(op. Cit. p.18)

[17] Paul-Michel Foucault, *The Order of Things* (1970).

beneficiile și recompensele personale și ține de un individualism ce-și ajunge sieși. Dacă motivul conducerii rămâne dominant, egoismul și căutarea plăcerii, când toate câștigurile sunt rezervate celui ce conduce, se pierd din vedere riscurile manageriale și profiturile ce decurg din acțiunile de management.

3. Al treilea pitic (al managementului și moralității) încearcă să treacă dincolo de organizații și are o perspectivă generală, cuprinzătoare, fiind interesat, deopotrivă, de semeni, de mediu și de animale. Am reținut cuvintele revoluției franceze (1789): *liberté, egalité, fraternité* , devenite valori codificate în Declarația Drepturilor omului[18]. Acest pitic se comportă conform așteptărilor sociale, obținând aprobarea de grup, presupunând reciprocitate, norme comune, menținerea normelor vechi, fie ele și învechite. Urmele moralității la cei pe care i-am numi pitici (în sensul deformării de perspectivă), rămân sub forma atașamentului mimetic sau a atitudinii lipsită de convingere, sub semnul interesului. Evitarea dezaprobării, condamnării, retrogradării și denunțării este un aspect cu care cădem de acord, deoarece fiecare simte nevoia să fie lăudat, plăcut, admirat apreciat și văzut ca făcând parte dintr-o echipă (cu avantajele ce decurg de aici). Totuși, valorile menționate pot duce la utopii, ideologii, ”adevăruri încremenite sub privirea Gorgonei” - după observația lui Theodor W. Adorno.

4. Al patrulea pitic se simte protejat de lege și acțiunile sale urmează reguli cunoscute, de obicei mulțumit cu ceea ce are, fi că e vorba de proprietate, însușiri, funcție socială, legea și ordinea la care s-a adaptat. Preferă aranjamente oficiale și structuri formale, ce-i conferă un loc călduț în presupusa sferă a legalității. Ține de moralitatea mediocrității. De obicei, majoritatea fac ceea ce majoritatea se și așteaptă să facă. Totuși, se întrevede un progres, în sensul că, pentru al patrulea pitic, managementul are o viziune extinsă în setările organizaționale, iar comportamentul conducerii devine direcționat spre binele unei întreprinderi - obiectivele organizaționale, valoarea acționarilor, profit, maximizare - în loc să servească avantajele managementului de grup privilegiat. Acest pitic devine din ce în ce mai conștient de societatea în care trăiește și legile sale necesare, ca și de tensiuni și contradicții între moralitatea afacerilor și cea a societății extinse. Se recunoaște ca cetățean corporativ care respectă legea. Își asumă atitudini mature, serioase, sincere și oneste în măsura în care acestea se reflectă în legile și standardele societății. Îndeplinirea îndatoririlor și responsabilităților manageriale devin mai vizibile și oficiale în managementul de top și cel serial, unde se reunesc științific (academic) standardele și obiectivele codificate ale companiei. Totuși, ele impun adesea a se lucra în interesul companiei, chiar și atunci când interesul personal slăbește.

5. Al cincelea pitic promovează bunăstarea și dreptatea în cadrul societății. E atașat de comunitate, de societatea deschisă și de ceea ce presupune a fi o democrație rezonabilă în care sunt posibile dispute bine-intenționate orientate spre progres. Altfel spus, face parte dintr-o democrație mai largă și meditează asupra posibilității unui management democratic. Acest pitic urmează principii care servesc intereselor majore ale marii majoritate din interiorul unei societăți particulare, a unui grup ce ar diminua drepturile celor exteriori cercului privilegiat.

6. Al șaselea pitic vrea să se dezvolte, să crească drept prin raportare la justiție, susținând nu doar propria bunăstare, ci și una universală, prin acțiunile ce țin de drepturile omului (fie și într-o generalizare abstractă, utopică). Aplicarea unor principii universale, bine gândite, pentru conducere și la o companie, poate separa informațiile într-o dezbatere deschisă dincolo de frontierele corporative, în sensul unei ”dispute publice libere de constrângeri” (în opțiunea lui Habermas), totuși, opinia publică nu schimbă lumea, iar gândirea cinică preia ideea dându-i aspectul formal (ca și în cazul sufragiului universal, în care violatorul și victima sa votează ”aceeași libertate”, hoțul și cel păgubit votează ”aceeași lege”, cel retardat, ca și geniul, cel neinformat ca și cel informat și responsabil, se anulează reciproc prin presupusa alegere a celui care să-i reprezinte. Acest pitic observă propria sa fragilitate, uneori. Observă precaritatea democrației și moralei acesteia. Este vulnerabil, deși a ajuns mai departe decât ceilalți în orizontul moralității. În fața oglinzii sale etice își spune: ”Fii fără apărare cu alți manageri, angajați, sindicate, factori externi, părțile interesate și mai ales față de factori imprevizibili.”

[18] *The Universal Declaration of Human Rights* (UN 1948)

7. Al șaptelea pitic tinde spre completitudine, dincolo de om și animal fiind mediul înconjurător și viața, față de care are respect și se simte responsabil. Acolo unde Kohlberg ca și Hegel pornește de la „nevoia de celălalt” în direcția posibilității conștiinței, observăm etape semnificative de creștere și descreștere spirituală. Creșterea lor se arată posibilă între situațiile limită: a nepăsării și bagatelizării răului până la responsabilitatea față de mediu și viață[19]. Experimentul Milgram (1974) arată că cel intrat în cadrul autorităților, urmează direcția împlinirii dorințelor altora decât pe cele proprii, într-un fel de auto-înșelare hipnotică, datorată și obișnuințelor acceptării unor standarde intens mediatizate.

Concluzii

Metafora ”piticilor morali” poate fi raportată la grila precarităților ființei (lipsa singularității, a generalului sau determinațiilor, explicată de Constantin Noica), la erorile sesizate de Nietzsche: eroarea confuziei între cauză și efect[20] ; eroarea unei false cauzalități[21]; eroarea cauzelor imaginare[22]; eroarea liberului arbitru[23]. Transparența ideilor filosofice pe care mizează managementul resurselor umane duce la recunoașterea etapelor moralității, cu pretenția piticilor managementului de a se recunoaște în oglinzile idealului, fie și în deformarea imaginii gândurilor neduse până la capăt sau a ideilor pe cale să devină ideologii și utopii, puternice și seducătoare chiar dacă au mai fost experimentate. Este, deopotrivă, încercarea dobândirii unei conștiințe a conducerii și a înțelegerii moralei, prin predicții asupra comportamentelor morale manageriale pentru etape date, în ipoteza optimistă a îmbunătățirii poziției, a unei evoluții ascendente, întărite de ireversibilitatea etapelor morale. În managementul academic contemporan și cel serial (de conexiuni subtile, angajante) există numeroase provocări:

1. Demografia (evitarea creșterii șomajului);
2. Mediul înconjurător (hrana și apa, confluența de conflicte);
3. Tehnologia și în special informatica;
4. Politica economică, socială, culturală (liderii slabi de care vorbesc retrosociologiile ce indică posibilitatea ciclității unor evenimente legate de criză (economică, de încredere, de legitimitate) și dezastre asociate;
5. Concurența (cu strategii sinergice și cele antagonice, cu conflicte diminuate sau accentuate urmând ipoteticului bine secționat de perspectiva și relativismul activat);
6. Industria culturii, fetișismul, reificarea etc (termeni adornieni, parfumați trecuți prin filiația ideilor lui Marx, Lukacs, Fromm etc. care solicită gândirea reflectivă, critică și creativitatea;
7. Într-o lume a formelor dinamice se caută talentele pro-active, gândirea structurală, creativitatea, colaborarea, învățământul împletit (blending-learning), valorificarea diasporei, cunoașterea realistă a propriului interes în contextul interesului general și a moralității acceptabile.

Educația rămâne sub semnul aceleași vulnerabilități ca și managementul resurselor umane.

Bibliografie

Adorno,Theodor W., *Minima moralia*, ART, București: 2007.
Nietzsche, Friedrich, *Amurgul Idolilor*, ETA Cluj-Napoca, 1993.
Prelegerile Dr. Ken Robertson, Conferința din Cluj, 2017/Prof.Dr.Iacob Coman și Prof. Dr. Sebastian Văduva, Conferința din Bistrița, mai 2017 (*Despre provocările globale din învățământ /Managementul academic*)
https://asitoughttobe.com/2010/02/23/minima-moralia-no-78/
https://en.wikipedia.org/wiki/Lawrence_Kohlberg%27s_stages_of_moral_development
https://ro.wikipedia.org/wiki/Paul_C%C3%A9zanne
https://ro.wikipedia.org/wiki/Pablo_Picasso

[19] The Banality of Evil (Arendt 1994).
[20] Amurgul idolilor pp. 27-28.
[21] Ibidem pp. 28-29.
[22] Ibidem pp. 29-31.
[23] Ibidem pp. 31-32.

METAFIZICA ARTEI ÎN CONCEPŢIA LUI MIRCEA FLORIAN – SUGESTII PENTRU EDUCAŢIA INTERCULTURALĂ

THE METAPHYSICS OF ART VIEWED BY MIRCEA FLORIAN – SUGGESTIONS FOR THE INTERCULTURAL EDUCATION

IONUŢ ISAC[1]

Abstract

This study aims at identifying and analysing some possible suggestion for the intercultural education resulted from the original conception of M. Florian on art and aesthetics in general. In a justified manner, the speciality exegesis awards him a position in the history of the field by the side of T. Vianu, L. Blaga and M. Dragomirescu. His immense work of intellectual processing and original critical interpretation of tens of representative authors of aesthetics, literature, history and literary criticism, arts, psychology, offers, we believe, by the invoked arguments and the formulated conclusions, a very rich reflection and practical material in multiple humanistic fields, despite the more than 7 decades that separate contemporaneity from the moment his first edition was published (1945). In our opinion, the central element for discussing the intercultural education suggestions is represented by the meaning bestowed by the Romanian thinker to the concept of art, thus: art understood as „creative imagination", a complex relation between the corporal real and the soul surreal; ideal affectivity deployed inside an object, which has its purpose in itself, which determines – by the dissolution of the corporal and the spiritual – the sensation/ feeling of pleasure of the contemplator/ receptor. From the research that we have deployed until the present time, it results that the aesthetic ideas of great value of M. Florian are valuable for the intercultural education, at least concerning the following aspects: avoid stereotypes and prejudices; just appreciation of the relation between the work of art, the creator and the receptor; to prevent cultures hierarchisation tendencies, misunderstandings and conflicts. Thus, the possibility is created to reinterpret the philosophical works of our classic thinkers from the interculturality perspective, in general, of the intercultural education by art, in particular.
Keywords: *Mircea Florian, arts metaphysics, intercultural education.*

1. Introducere

Singura lucrare dedicată de filosoful român Mircea Florian (1888-1960) relaţiei dintre filosofie şi artă[2] reprezintă totodată, una dintre cele mai valoroase şi meritorii producţii ale genului, atât în literatura de specialitate autohtonă, cât şi în cea internaţională din prima jumătate a secolului XX. O spune cu deplin temei eruditul şi rafinatul estetician Ion Ianoşi, confirmând impresia pe care lectura textului original i-o face oricărei persoane interesate: „În ansamblu, *Filosofie şi artă* atestă un estetician nu doar perfect stăpân pe materie, ci şi foarte personal, cu multe observaţii şi concluzii

[1] Researcher, I[st] degree, PhD., Romanian Academy, Cluj-Napoca Branch, History Institute „George Bariţiu".

[2] Vezi M. Florian, *Filosofie şi artă*, în *Metafizică şi artă* (ediţie îngrijită şi postfeţe de Ilie Pârvu şi Ion Ianoşi), Editura ECHINOX, Cluj-Napoca, 1992, pp. 79-201.

originale. Acest text, foarte aplicat şi dens este unul de vârf în estetica românească, dar se înscrie ca o certă valoare şi în întreaga estetică europeană a primei jumătăţi de secol [XX – n.ns. I.I.]”[3]. Întregul demers al lui Florian este animat de intenţia sa teoretică pronunţată, susţinută printr-o muncă de cercetare excepţională a întregii estetici europene, la scară istorică şi sistematică, cu scopul elucidării străvechii antinomii estetice fundamentale: esteticul este o cunoaştere specifică, are o funcţie „gnostică” – esteticul este o emoţie specifică, are o funcţie „pathică”.

Astfel, „El [M. Florian – n.ns. I.I.] devine estetician în calitate de filosof; şi ţine în chip filosofic să distingă arta de filosofie. Din acest motiv, simte nevoia să se ocupe, dar numai o singură dată, de artă […] Atunci şi câtă vreme se asumă ca estetician, el o face în posesia deplină atât a obiectului, cât şi a instrumentaţiei. Studiul este nu numai avizat, ci şi erudit”[4]. Rezultatul cercetării lui M. Florian este unul excepţional, care a fost sintetizat în felul următor: „Arta este «imaginaţie creatoare», nu esenţă, ci relaţie, confluenţă şi împletire dintre irealul sufletesc şi realul corporal, o afectivitate ireală (ideală) într-un obiect autotelic, declanşând prin inefabilul contopirii lor, plăcerea contemplatorului. Arta nu e filosofie, dar nici religie nu e, căci nu trece de sensibil, nu năzuieşte spre transcendent, se mulţumeşte cu perfecţiunea, îndestularea, închiderea în şi întru sine. Filosofia, la rândul ei, nu poate fi un amestec de ştiinţă şi artă, ea ţine de teorie, de cunoştinţe, de ştiinţă”[5].

În cele ce urmează, vom încerca să identificăm şi să descriem câteva posibile sugestii pentru educaţia interculturală rezultate din concepţia foarte originală a lui M. Florian asupra artei şi esteticii, în genere. În mod justificat, exegeza de specialitate îl aşează în istoria domeniului alături de T. Vianu, L. Blaga şi M. Dragomirescu. Munca sa imensă de prelucrare intelectuală şi interpretare originală, critică, a zeci de autori reprezentativi în estetică, literatură, istorie şi critică literară, artă, psihologie, credem că oferă, prin argumentele aduse şi concluziile formulate, un material foarte bogat practic-reflexiv în multiple domenii umaniste, în pofida celor peste 7 decenii ce despart contemporaneitatea de momentul publicării primei ediţii (1945).

2. Metafizica artei – sugestii pentru educaţia interculturală

1. Un ţel al educaţiei interculturale, deosebit de important în epoca contemporană, este acela de evitare şi combatere a stereotipurilor, prejudecăţilor prezente în personalităţile tinerilor şi a percepţiilor culturale, deformate în funcţie de un anumit reper sau o normă culturală preexistentă, însuşită de la începutul vieţii individului. Ori, aşa cum remarcă M. Florian, arta a servit dintotdeauna, atât scopuri estetice cât şi scopuri anestetice ori extra-estetice (de ex. religioase sau patriotice; la care se pot adăuga astăzi cele ale relaţionării interculturale, depăşind sfera intrinsecă a frumosului artistic). Filosoful român face distincţia dintre *a gusta arta unei opere* şi *a gusta opera de artă*: „În al doilea caz, gustarea sau aprecierea se referă nu numai la artă – în sensul estetic – dar şi la momentele ei extraestetice, sociale, religioase, pedagogice etc. Oricât ar fi de purificată arta de aceste momente, oricât de energică ar fi postularea «gratuităţii» artei, rămân legate de ceea ce iese din munca omului cerinţe extraestetice sau «pseudoestetice»”[6]. Opera artistică rămâne şi în cazul educaţiei interculturale un element demn de luat în considerare, apt să-i promoveze scopurile.

Pe urma unei observaţii făcute de esteticianul W. Worringer în lucrarea *Von Transzendenz und Immanenz in der Kunst* (*Despre transcendenţă şi imanenţă în artă*), M. Florian analizează consecinţele păgubitoare ale stereotipiei percepţiei operei de artă din perspectiva clasicismului, a absolutizării unui singur gen sau anumitor genuri artistice în detrimentul altora – arta romantică, arta primitivă, arta populară, arta orientală –, la fel de îndreptăţite să stea în atenţia receptorului (fie acesta tânărul educat): „Ne-am obişnuit a numi *estetic* sau *frumos* numai opera ce concordă cu tradiţia clasică în care am fost formaţi. Tot ce a existat înainte de operele clasice şi tot ceea ce i-a urmat, dar nu se conformează lor, trece sau ca treaptă pregătitoare, ca o schiţă imperfectă a formelor

---

[3] I. Ianoşi, *Postfaţă la* Filosofie şi artă, în *Metafizică şi artă*, p. 215.
[4] *Ibidem*, p. 210.
[5] Vezi I. Ianoşi, *O istorie a filosofiei româneşti*, Biblioteca APOSTROF, Cluj-Napoca, 1996, p. 136.
[6] M. Florian, *op.cit.*, p. 158.

mai perfecte din epoca culturii europene, sau ca o decadenţă, ca un produs al descompunerii […] Găsim în psihologia «omului» psihologia «omului clasic». Arta clasică nu e singura artă, iar dacă am confunda-o cu estetica, ar trebui să eliminăm din estetică arta primitivă, arta orientală, arta populară. Toate definiţiile noastre ale artei sunt definiţii ale artei clasice, sunt unilateralităţi europene, sunt variaţii ale aceluiaşi abecedar estetic [subl. ns. I.I.]”[7].

Educaţia estetică ce exersează combaterea stereotipiilor absolutizante, a centrării pe reprezentările privilegiate, aparţinând spaţiului cultural propriu, favorizează deschiderea spre spaţii culturale diferite, implicit dezideratele acceptării altor valori estetice şi participării sufleteşti la satisfacţia receptării acestora; nu mai puţin, aceasta este o modalitate de învăţare, în anumite situaţii sociale, a convieţuirii cu reprezentanţi ai spaţiilor culturale „străine”, altele decât „al nostru”. Anvergura mizei este descrisă de gânditorul român în cuvinte elocvente, surprinzător de actuale: „Oricât de costisitoare ar fi emanciparea de tradiţia clasică, ea e cerută nu numai de probitatea intelectuală, care e un bun european la care nu vrem să renunţăm, dar serveşte chiar înţelegerea mai fericită a însăşi tradiţiei europene. Nu avem de o parte esteticul şi de alta anesteticul sau extraesteticul, ci două atitudini sau comportări estetice la care ne izbesc, ca de obicei, mai mult deosebirile decât asemănările”[8].

Depăşirea unor posibile prejudecăţi, nu doar în ceea ce priveşte natura operei de artă, dar şi în relaţiile interculturale[9], impune conştientizarea stărilor de spirit subiacente creatorului din diferite spaţii culturale ori medii sociale (a unei matrici stilistice specifice, cum spunea Blaga), ca etapă a strategiei educaţiei interculturale. Devine astfel posibilă, evitarea privilegierii producţiilor artistice europene clasice, la modul general – a *europocentrismului*, dominant în mentalitatea continentului nostru o lungă perioadă de timp. În acest sens, M. Florian scria că: „Arta clasică e un fenomen limitat; ea decurge din sentimentul unei armonii între omul european şi univers, de aceea ea este o însufleţire a naturii, o revărsare a vitalităţii fericite. Celelalte forme de artă (de pildă arta orientală) sunt o artă fără bucurie care exprimă spaima omului în faţa unei naturi insondabile, neînţelese şi de aceea, ameninţătoare. Principiul ei e altul: nu e însufleţirea naturii, ci ruperea naturii de om şi viaţă, tendinţa spre anorganic şi abstract. Iată principiul acestei arte: *abstracţia, linia rigidă, forma moartă*. Arta clasică are la baza ei *viziunea imanentă*, familiarizarea cu lumea de aici; cealaltă artă e inspirată de o *viziune transcendentă*, de anxietate faţă de lume şi exasperarea nevoii de salvare a omului aruncat într-o lume ce nu e pe măsura sa [subl. ns.I.I.]”[10].

Suntem, în principiu, de acord cu interpretarea gânditorului român, dar aceasta suportă nuanţări. Dintr-un punct de vedere există, desigur, diferenţe interculturale între tipurile de artă practicate în spaţiile geografice european, respectiv oriental-asiatic. Nu trebuie, însă, omise diferenţele intraculturale: de la Pieter Bruegel cel Bătrân la Mark Rothko, în arta europeană s-a manifestat nu numai armonia omului cu lumea, ci şi expresia suferinţei, disperării, a informului, grotescului, absurdului, vidului sufletesc etc., semnificând alienarea individului în societate, ruptura acestuia cu lumea şi semenii săi. Arta abstractă contemporană din Europa şi alte zone ale lumii, conţine numeroase asemenea opere – unele foarte greu de interpretat din cauza ermetismului estetic deliberat al creatorilor lor.

Conştientizarea diferenţelor intraculturale prin artă este şi ea importantă, contribuind la consolidarea sentimentului apartenenţei la o cultură dată (de ex. cea europeană). Dintr-un alt punct de vedere, arta orientală cunoaşte şi ea forme expansive ale vieţii sufleteşti, momente de exaltare a sufletului omenesc în interiorul sufletului naturii, al divinităţii, cum scrie É. Faure despre cultura şi arta vechii Indii: „Niciodată, în nici o parte a lumii, omul nu se mai găsise în prezenţa unei naturi atât

[7] *Ibidem*, p. 159.
[8] *Ibidem*.
[9]Vezi Micheline Rey, *D'une logique mono à une logique de l'inter. Pistes pour une éducation interculturelle et solidaire, Suivi de : Droits humains et éducation interculturelle : contributions du Conseil de l'Europe et pistes d'actions*, Carouge, Université de Genève, Faculté de psychologie et des sciences de l'éducation, Section des Sciences de l'Éducation, Cahier nº. 79, 1996.
[10] M. Florian, *op.cit.*, p. 159.

de generoase şi totodată, atât de feroce. Moartea şi viaţa se impun aici cu o atare violenţă încât omul era silit să le îndure aşa cum i se înfăţişau [...] Acceptând viaţa şi moartea cu aceeaşi indiferenţă, nu-i mai rămânea [omului – n.ns. I.I.] decât să-şi deschidă senzualitatea în faţa universului, lăsând să urce treptat, de la instincte către suflet, acel panteism grandios şi tulbure care e toată ştiinţa, toată religia, toată filosofia indianului [...] El [omul – n.ns. I.I.] este una cu toate lucrurile, el este pe acelaşi plan cu toate lucrurile, este o parcelă de infinit, nici mai mult nici mai puţin importantă decât celelalte parcele de infinit"[11]. Din nou, pot fi sesizate diferenţe intraculturale, de această data, în interiorul culturilor orientale. Procedând în acest mod, mintea celui educat se deschide spre o varietate de situaţii, de interpretări nuanţate, destrămând şabloane păgubitoare.

Desigur, exerciţiul acesta are o respiraţie cultural-spirituală mai largă, nu este rezervat doar educaţiei estetice şi celei interculturale. Invocăm exemplul lui Blaga, care în capitolele metafizicii sale trilogiale dedicate istoriei şi filosofiei ştiinţei atrăgea atenţia asupra imposibilităţii consacrării ştiinţei europene moderne drept etalon absolut al ştiinţei în genere, în timp ce alte forme istorice şi regionale ale ştiinţei să rămână în afara analizei ori chiar să fie desconsiderate; de asemenea, Wittgenstein, cu ale sale analize logico-lingvistive arborescente asupra jocurilor, invitând cititorul să se gândească la cât mai multe feluri de jocuri, la asemănările şi deosebirile dintre acestea, fără a privilegia sau absolutiza termenul de „joc" prin reducerea acestuia la o singură semnificaţie sau referinţă (i.e jocul de cărţi, vreun dans popular sau un anumit joc de societate). Întotdeauna, exerciţiul interogării asupra certitudinilor etnice, culturale, artistice, este unul benefic din unghiul funcţionării raţionalităţii individuale şi sociale, căreia reflecţia critică îi este indispensabilă.

2. Un alt subiect important aflat pe agenda educaţiei interculturale este acela al relaţiei dintre *opera de artă (creaţia artistică)* şi *artist (creatorul său)*, într-un anumit *context cultural*. Problema se regăseşte şi în abordarea lui M. Florian, atunci când discută aspectele creaţiei artistice dintr-o perspectivă particulară – aceea a *geniului*. Creează, într-adevăr, artistul (fie el unul de geniu) *ex nihilo*, în funcţie de dispoziţiile, trăirile şi idealurile sale, o întreagă „lume nouă" de culori, sunete, obiecte etc. sau, mai verosimil, doar reorganizează în mod particular o lume preexistentă? „Ordinea adusă de geniu este oare o ţâşnire din nimic, este un capriciu al firii omeneşti sau este o «revelaţie» a faptelor – este o născocire, cum se crede, sau e o «descoperire»? Faptele pledează pentru ultima parte a alternativei [...] Aportul geniului nu rezidă în faptele ca atare – acestea sunt dăruite de impresii şi imaginile memoriale, deci de trăirile bogate, intense şi pătrunzătoare – ci de ordinea, relaţiile, configuraţia lor [...] Omului nu îi e hărăzit să creeze, ci să producă din materiale preexistente"[12].

Urmând argumentul lui M. Florian, putem conchide că, dacă ar crea *din nimic*, artistul s-ar confunda cu divinitatea sau ar fi el însuşi un excepţional fenomen al naturii, nicidecum o fiinţă umană – o reducere la absurd, menită să demonstreze adevărul premisei. Nu întâmplător, autorul citat vizează ironic situaţia indicată ca imposibilă; de exemplu, atunci când se referă la înţelegerea eronată a producerii a „ceva nou" drept „pomparea din neant, printr-un procedeu magic a unei lumi de fiinţe total inedite"[13] ori la abuzul de cuvântul „creaţie", uitându-se că sensul propriu al acestuia este „creşterea *din nimic* a unei flori minunate"[14]. Ce poate fi mai elocvent pentru situaţia apartenenţei unui artist la o anumită cultură (sau la două, dacă nu la mai multe), la un grup social, un sistem de valori etc., decât însăşi această „producere din materialele preexistente" – desigur, în funcţie de coordonatele personalităţii sale – dăruite cu generozitate de realitatea lumii sale?

În istoria culturii europene, romantismul a marcat momentul exaltării geniului artistic (plastic, literar, muzical) tocmai în sensul impropriu discutat mai sus, al desprinderii personalităţii acestuia de reguli, de ordinea inconturnabilă a lucrurilor. Ar însemna că, în această situaţie, împletirea relaţiilor complexe de cauzalitate şi finalitate specifice producerii operei de artă nu mai are loc şi ne aflăm în plin hazard al creaţiei. Dar, geniul romantic creează pornind tot de la materialul preexistent, cu precizarea că, asemenea geniului din orice epocă istorică, el îşi fixează imaginativ

---

[11] É. Faure, *Istoria artei. Arta medievală*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970, p. 32, 33, 41.
[12] M. Florian, *op.cit.*, p. 163.
[13] *Ibidem*.
[14] *Ibidem*, p. 162.

modelul unei lumi diferite de cea reală -lume iniţial inexistentă-, pe care o aduce în fiinţă (realitate) prin actul de creaţie: „Romantismul ne-a obişnuit cu preţuirea nestăvilită a «imaginaţiei creatoare», cu exaltarea spontaneităţii «geniale» *dincolo de reguli*. Rolul imaginaţiei e mai modest dar mai cu spor. *Imaginaţia nu «creează», nu produce noutatea, ci o constată, după ce s-a constituit în zona subconştientă sau în procesele complexe ale creierului. Imaginaţia este oarecum organul de percepţie a unei «lumi» deosebite de cea reală* […]”[15], scrie M. Florian, subînţelegându-se lumea *irealului* operei de artă.

Luând cunoştinţă despre opiniile esteticianului C. Schuwer – citat de filosoful român –, ne consolidăm convingerea referitoare la rolul mai modest şi mai productiv al imaginaţiei în creaţia artistică, atunci când el spune că obiectul contemplaţiei nu constă în augmentarea sau diminuarea realului, ci în înţelegerea şi trăirea acestuia, *altfel*. Acest „altfel” ne duce la dezvăluirea, de la caz la caz, a relaţiei dintre artistul individual şi spaţiul cultural de apartenenţă, a filonului creaţiei sale, cu inefabilul şi totuşi, recognoscibilul său. Corelativ, discuţia istorică despre necesitatea (şi prevalenţa) intuitivului perceptiv sau a intuitivului imaginativ în creaţia artistică pune la îndoială teza purei „reverii”, susţinută de P. Souriau.

Spiritul sintetic al gânditorului român vede aici linia de mijloc, evitarea exagerărilor într-un sens sau altul: „Nu încape îndoială, «concepţia», «viziunea» originală a frumosului cere o libertate de trăire, adică de percepţie şi emoţie – se ştie că poetul nu cântă cele prezente care îl zguduie încă, ci cele evocate de amintire şi le cântă fiindcă el nu se mai află sub stăpânirea senzaţiei. Să nu dăruim «concepţiei» o însemnătate exagerată şi să nu o înzestrăm cu o valoare magică. Frumosul se află în imaginaţie numai fiindcă a preexistat embrionar în senzaţii, în emoţii, în tot ce alcătuieşte prezenţa trăirii, şi de asemenea, el va găsi «expunerea» concepţiei în «materialul» intuitive, direct în senzaţii. Fie la început, fie la sfârşit, intuitivul estetic este o contopire de percepţie şi imaginaţie – percepţia rămâne «trambulina» necesară a imaginaţiei. Esteticul nu se reduce niciodată la pură «idee», la «gândire», «plan» sau «proiect»”[16]. Altminteri, artistul ar crea fie sub impulsul imediat şi exclusiv al datelor senzoriale fie sub presiunea inexorabilă a eludării acestora şi evaziunii într-o lume a ficţiunii totale, fără nici o legătură cu realitatea. Alternativa sa ar fi: creaţie „empirică” (total aservită lumii simţurilor, a experienţei) sau creaţie „transcendentă” (desprinsă de realitatea experienţei) – ultima, poate, mai mult de ordin tezist-speculativ…

Problema prevalenţei intuitivului imaginativ în creaţia artistică poate genera, în anumite contexte, situaţii nocive de, percepere, interpretare şi valorizare distorisonată a altei/ altor culturi. Regimurile politice totalitare, extremiste, au folosit funcţiile sau dimensiunile anestetice ale artei (de ex. propaganda) în scopul denigrării unor naţiuni, popoare, etnii fiinţând în anumite spaţii geografice. Filmul documentar, literatura de ficţiune, operele muzicale şi plastice etc. au jucat roluri funeste în regimurile naziste şi comuniste, având misiunea de a ilustra doctrina oficială, de a sădi în conştiinţele şi sufletele oamenilor – în special ale tinerilor – ideea superiorităţii de rasă sau de clasă socială, amalgamată cu îndemnul la acţiunea de zdrobire, nimicire a „duşmanului” comun. Acelaşi gen de artă aservită ideologic – potenţată de forţa unui cult, a unei mitologii (cea scandinavă) sau a unei credinţe religioase (shintoismul) – nutrea, în Al Doilea Război Mondial, elanurile expansioniste ale armatelor germane, italiene şi japoneze ale Axei. Propagandistic, se afirma oficial că există etnii, rase, culturi inferioare altora, consfinţindu-se ierarhizarea acestora, subordonarea unora faţă de altele (de ex. rasa arienă era considerată a fi superioară celorlalte). Servirea „scopurilor vitale”, „stimularea vitalităţii” ş.a. – amintite şi de M. Florian – sunt scopuri ale artei în regimurile extremiste (de dreapta, mai ales). Statutul funcţiilor extra-estetice ale artei era controversat şi la momentul când M. Florian îşi scria studiul său: „Dacă depăşirea frumosului pur, adică a perfecţiei în obiect, de către estetic (frumosul în sens general), e un punct definitiv şi de mult câştigat, depăşirea esteticului de către artă, adică de către funcţiile extraestetice ale artei, este de primit cu rezervă şi va continua să fie

[15] *Ibidem*, p. 170.
[16] *Ibidem*, p. 171.

violent atacată. Atributele anestetice ale artei vor fi tolerate, însă niciodată primite cu conştiinţa împăcată"[17].

La modul general, „Nu se poate tăgădui că arta, dând glas valorilor de moment, năzuinţelor naţionale şi sociale sau aspiraţiilor individuale, n-a ţinut să servească numai «frumosul pur», ci a îndestulat şi alte trebuinţe anestetice. Istoria artelor probează că din Evul Mediu până azi, arta a servit şi altor cauze decât aceleia a frumuseţii"[18]. Printre altele, şi cauzei manipulării, distorsionării realităţii, persiflării altor popoare şi culturi pentru pretinsa lor „inferioritate" văzută ca „anormalitate". Din zorii epocii moderne, de la începuturile marilor descoperiri geografice, a apărut o enormă literatură de ficţiune, descriind, printre altele, fiinţe ciudate, monstruoase, „anormale", pretins văzute în ţări îndepărtate ale Asiei, Africii sau Americii, povestiri mai mult sau mai puţin fantastice despre oamenii „ciudaţi", locuitori ai zonelor respective –, realul şi imaginarul împletindu-se indistinct. Mai aproape de vremurile de astăzi, în timpul celui de Al Doilea Război Mondial, propaganda americană şi cea japoneză se străduiau, fiecare în parte, să prezinte tabăra adversă ca fiind alcătuită din oameni de specie inferioară, „degenerată", cu preocupări, comportamente şi mentalităţi reprobabile – adversari uşor de „bătut" pe câmpul de luptă. Or, realitatea le-a demonstrat contrariul, şi unora, şi altora… În literatură, ca în filosofie sau în alte domenii, cu cât imaginaţia se desprinde mai mult de empiricul senzorial, cu atât mai mult se deschide posibilitatea apariţiei unor producţii ficţionale discutabile, contraproductive pentru perceperea adecvată şi dialogul cu alte culturi.

Este de reţinut, la acest punct, ca utilă dialogului intercultural şi ideea reliefată de M. Florian, că „Arta e un act de comunicare cu oameni necunoscuţi, cărora artistul le recunoaşte capacitatea de înţelegere; deci, artistul stă în legătură cu un public *ideal* […] orice operă de artă presupune un artist, fiindcă presupune un public. Sensul artei e de a sugera altora cele trăite de artist, viziunea sa estetică"[19]. Ea vine în întâmpinarea exigenţelor formulate de teoreticieni contemporani, referitoare la înţelegerea logicii unei anumite culturi, non-sacralizarea culturilor, acceptarea eterogenităţii culturilor, educarea în perspectiva relativismului cultural etc[20]. Dacă publicul aparţine altor culturi, este de dorit ca creatorul de artă să fie conştient de particularităţile intelectuale, artistice şi educaţionale ale acestora.

3. Prevenirea neînţelegerilor, a disfuncţionalităţilor în comunicarea dintre culturi diferite, precum şi a conflictelor dintre acestea sunt chestiuni de importanţă majoră la ora actuală. Din punct de vedere teoretico-metodologic, în asemenea situaţii se impune crearea unei *zone de intercomprehensiune*, pentru a face posibilă întâlnirea „bună" a culturilor diferite pe o bază de dialog în virtutea unor valori comune. În opinia noastră, pentru dialogul intercultural realizat prin intermediul artei, elemente ale acestei zone de intercomprehensiune ar putea fi furnizate de accepţiunea artei rezultată din cercetările lui M. Florian: *arta înţeleasă ca „imaginaţie creatoare", o relaţie complexă între realul corporal şi irealul sufletesc; afectivitate ideală desfăşurată într-un obiect, care îşi are scopul în sine însuşi, ceea ce declanşează – prin contopirea corporalului şi sufletescului – senzaţia/ sentimentul de plăcere a contemplatorului/ receptorului*.

Evident, nu pretindem impunerea acestei întregi accepţiuni ca atare în dialogul intercultural, ci reflecţia asupra ei în vederea extragerii, analizei şi aplicării unor elemente stimulatoare. De pildă, faptul că în estetic realul şi irealul se armonizează, alcătuind o „lume" *mai perfectă* [sic!][21], că esteticul *este* contopirea realului cu irealul[22]. Acceptarea acestor atribute sau caracteristici ale artei poate contribui la dezamorsarea unor conflicte latente, atenţionând părţile aflate în dialog asupra caracterului potenţial non-violent al creaţiilor spirituale umane atinse de suflul geniului artistic:

---

[17] *Ibidem*, p. 157-158.
[18] *Ibidem*, p. 157.
[19] *Ibidem*, p. 182.
[20] Vezi Carmel Camilleri, *Principes d'une pédagogie interculturelle*, în (ed. Jacques Demorgon et Edmond Marc Lipiansky) *Guide de l'interculturel en formation*, Retz, Paris, 1999, pp. 210-214.
[21] M. Florian, *op.cit.*, p. 179.
[22] *Ibidem*, p. 180.

„Arta face nemuritoare sau «înfrumusețează» aproape toate celelalte valori umane: religioase, etice, filosofice, chiar şi pe cele pur ştiinţifice, tehnice (economice) şi politice. Valorile extraestetice n-au încetat de a solicita sprijinul artei şi au râvnit cu ardoare totdeauna consacrarea «poeziei» şi geniului. Prin această «poetizare», acele valori care au zbuciumat conştiinţele şi au îndemnat la luptă uneori de distrugere, fiind în acest chip şi ele în primejdie de a fi doborâte şi depăşite, ca tot ce dobândea coeficientul riguros al realităţii istorice, au fost transpuse pe planul irealităţii, al «visului», şi al «dezinteresării», al desfacerii de voinţă, şi astfel s-au înălţat într-o zonă de pace, capabilă a pluti peste furtunile istoriei şi a primi ca răsplată mirul veşniciei. Acum se înţelege mai bine de ce arta a fost adesea investită cu atribuţii extraestetice. Arta posedă elixirul vieţii fără moarte. Elenismul trăieşte şi azi în Homer, iar divinităţile greceşti trăiesc încă în muzee. Estetismul religiei greceşti a asigurat acesteia imortalitate”[23].

Ideea valorilor umane înălţate, cu ajutorul artei, în zona păcii, a relaţiilor fireşti între naţiuni şi culturi, poate constitui o bază metodologică de apropiere a alterităţii culturale şi înţelegere a acesteia, de analiză critică şi reconsiderare a neajunsurilor situaţiei când purtătorii codurilor culturale ajunse în contact se află în situaţia dezechilibrului sau a conflictului. Anesteticul şi extra-esteticul nu sunt cu necesitate păgubitoare; ele devin ca atare prin incidenţa unor interese ostile scopurilor educaţiei prin artă şi a celei interculturale, în general. Dacă produsele artistice sunt privite ca rezultate ale aspiraţiilor culturilor umanităţii spre perfecţiune (şi, într-un fel, spre nemurire), ca „însoţitoare” ale marilor valori ale umanităţii, atunci îndelungatele conflicte politice, religioase, militare etc. din decursul istoriei se comprimă („intră între paranteze” am putea spune, parafrazând un principiu al fenomenologiei husserliene) şi se sublimează în lupta artistului cu sine însuşi în scopul întruchipării acelei lumi pe care o vede şi edifică doar el – rodul unirii realului cu irealul –, spre delectarea receptorilor – reprezentanţii mai multor culturi.

Există cel puţin încă un temei pentru dialogul şi înţelegerea diferitelor culturi, oferit de opera artistică: cel al tendinţei acesteia spre „universal”, de „tipizare” a individului sau transformare a acestuia în exponentul unei „idei”, ceea ce contribuie atât la creşterea calităţii operei de artă cât şi la comunicabilitatea sau transmisibilitatea mesajului ei. În concepţia lui M. Florian, „Nu se poate tăgădui că şi cel ce contemplă ca şi cel ce creează opera de artă pune în operă viaţa proprie, trăirile şi aspiraţiile sale şi ale înconjurimii, însă de asemenea, nu trebuie să se uite că sufletul din artă nu e sufletul real ci unul «ideal» şi că în această «transpunere ideală» se petrece un proces analog decantării sau trecerii lichidului lămurit în alt recipient pentru a scăpa de drojdie, de depozitele neinteresante. Decantarea urmăreşte a despărţi umanul de capriciile individuale şi contingenţele colectivului. De aici, putinţa de a gusta operele cele mai felurite în timp şi spaţiu [un argument foarte bun în favoarea comunicării interculturale prin intermediul artei – n.ns. I.I.]. Aldous Huxley constată cât de puţin s-a schimbat omenirea din răstimpurile istorice până azi şi adaugă: «Specimenele de artă şi de literatură cele mai vechi pe care le cunoaştem sunt încă pline de înţeles. Faptul că le putem înţelege pe toate şi recunoaşte unora din ele o excelenţă artistică încă nedepăşită, probează îndeajuns că nu numai sentimentele şi instinctele oamenilor, dar şi puterile lor intelectuale şi imaginative erau în epocile cele mai îndepărtate exact ceea ce sunt astăzi». Ceea ce în operele trecute pare învechit, datează şi ia înfăţişarea de «antichităţi», sunt tocmai «depozitele» personale şi colective, elementele ce n-au suferit procesul de decantare”[24].

Exemplul invocat de A. Huxley în romanul său şi citat de M. Florian, trimite la o situaţie particulară, foarte importantă, a relaţiilor interculturale: pentru înţelegerea culturilor moarte ale trecutului îndepărtat al omenirii, cercetătorul avizat şi receptorul amator (publicul) sunt chemaţi deopotrivă să manifeste deschiderea şi respectul cuvenite oricărei culturi vii, dacă nu chiar mai mari, fiind vorba de mărturii ale umanităţii depuse prin ele însele. Altfel spus, nu mai are cine să pledeze pentru acestea în afara celor de acum, contemporanii lor – creatori şi receptori, deopotrivă – fiind de multă vreme plecaţi din lumea fizic-reală.

---

[23] *Ibidem*, p. 180-181.

[24] A. Huxley, *L'ange et la bête*, Stock, Paris, 1940, p. 118, *apud* M. Florian, *op.cit.*, p. 186-187.

Cunoscându-le cât mai bine, ne putem înţelege corespunzător, din punct de vedere cultural pe noi înşine, cei de astăzi, deoarece avem în faţa ochilor şi minţilor noastre, pe de o parte, imagini din trecutul nostru îndepărtat, iar pe de altă parte, cauzele mai adânci ale apariţiei noastre în lume, ca fiinţe culturale.

3. Încheiere

Pe baza analizei câtorva idei fundamentale ale metafizicii artei în concepţia filosofului român M. Florian, studiul de faţă a identificat unele sugestii pentru domeniul educaţiei interculturale, în ceea ce priveşte evitarea stereotipurilor şi prejudecăţilor; justa apreciere a relaţiei dintre opera de artă, creator şi receptor; prevenirea tendinţelor de ierarhizare a culturilor, a neînţelegerilor şi conflictelor generate de acestea.

În opinia noastră, relaţiile interculturale bazate pe receptarea operelor de artă sunt, într-un fel, privilegiate faţă de cele de altă natură, din cel puţin două motive. Mai întâi, fiindcă produsele artistice au caracter senzorial-intuitiv, se adresează direct celui ce le contemplă, putând fi gustate nu doar de către specialişti, ci şi de către publicul amator, fără obligaţia unei culturi artistice sau estetice ample. Ele se deosebesc foarte mult, spre exemplu, de teoriile ştiinţifice sau sistemele filosofice, care pretind un grad relativ ridicat de specializare în vederea unei înţelegeri cât de puţin satisfăcătoare.

Evident, în „a doua instanţă", adâncirea cunoaşterii artistic-estetice, cultivarea gustului şi exersarea judecării operelor de artă prin intermediul unor criterii adecvate, constituirea şi dezvoltarea unei culturi estetice, sunt momente ale drumului potenţial promiţător, spre apariţia unei conştiinţe artistice sau estetice de mare calibru. Apoi, privilegierea amintită vizează însăşi natura operei de artă în atributul său cel mai caracteristic: „*Adesea s-a relevat trăsătura cea mai adâncă a artei: perfecţia ei, îndestularea cu sine, închiderea întru sine*. Opera de artă se rostogoleşte în sine însăşi […] Opera de artă îşi defineşte structura tocmai prin izolarea ei, prin ruperea relaţiilor cu restul lucrurilor pentru a dezvolta din plin, singura relaţie ce o condiţionează: aceea cu conştiinţa ce gustă satisfacţia contemplaţiei. Obiectul de artă e gustat pentru sine, ca «fenomen» sau «aparenţă», fără a ne îndemna să întrebăm: ce există dincolo de el sau înapoia lui"[25].

Dacă alte creaţii spirituale necesită specializare accentuată din partea celor dornici să le înţeleagă, un timp îndelungat de analiză şi argumentare, exprimarea poziţiei proprii în lucrări ştiinţifice publicate în reviste şi volume recunoscute de o comunitate ştiinţifică ş.a.m.d., opera de artă, prin „auto-suficienţa" sa şi caracterul său „încheiat" („închis în sine") se oferă dintru început receptării ca un lucru realizat, contemplabil în integralitatea sa, furnizor de emoţii plăcute, sentimente benefice, stări de spirit pozitive. Există un anumit avantaj al artei, în comparaţie cu filosofia, religia şi morala, fiindcă ea se situează într-un „dincolo" de adevăr şi fals, sacru şi profan, bine şi rău. Ea nu poate fi judecată prin aceste categorii, întrucât ele nu-i sunt adecvate decât într-o mică măsură: „Arta «făureşte» sau, drept vorbind, revelă o altă «lume», nu cea reală, spre care se îndreaptă în bună parte ştiinţa şi filosofia, ci o lume dominant ireală, dar aderentă la un vag substrat corporal […] Lumea artei e lumea unei vieţi ideale care poate să înflorească în orice obiect, e lumea «însufleţirii», a *expresivităţii* spirituale în materie"[26]. Neputând fi „judecate" – în sensul de mai sus – , arta (şi opera de artă) au şanse crescute, în contextul unor strategii de comunicare bine planificate, să nu fie nici „pre-judecate" la nivelul relaţiilor interculturale.

Există, aşadar, premise de reinterpretare din perspectiva interculturalităţii, în general, a educaţiei interculturale prin artă, în particular, a operelor filosofice scrise de marii noştri gânditori

---

[25] M. Florian, *op.cit.*, p. 194, 196.
[26] *Ibidem*, p. 192, 193.

clasici. Studiul lui M. Florian constituie un exemplu care poate sta alături de lucrările altor mari metafizicieni şi esteticieni români ca L. Blaga, C. Rădulescu-Motru, N. Bagdasar, T. Vianu, M. Vulcănescu, I. Petrovici ş.a., unde se pot găsi idei valoroase şi actuale pentru obiectivele educaţiei interculturale: cunoaştere, acceptare, respect faţă de *alteritate*.

Bibliografie

Camilleri, Carmel, (ed. Jacques Demorgon et Edmond Marc Lipiansky), (1999), *Principes d'une pédagogie interculturelle*, în *Guide de l'interculturel en formation*, Retz, Paris.

Faure, Élie, (1970) *Istoria artei. Arta medievală*, Editura Meridiane, Bucureşti.

(ediţie îngrijită şi postfeţe de Ilie Pârvu şi Ion Ianoşi), Florian, Mircea, (1992), *Metafizică şi artă* Editura ECHINOX, Cluj-Napoca.

Huxley, Aldous, (1940), *L'ange et la bête,* Stock, Paris.

Ianoşi, Ion, (1996), *O istorie a filosofiei româneşti*, Biblioteca APOSTROF, Cluj-Napoca.

Rey, Micheline, (1996), *D'une logique mono à une logique de l'inter. Pistes pour une éducation interculturelle et solidaire, Suivi de : Droits humains et éducation interculturelle : contributions du Conseil de l'Europe et pistes d'actions*, Carouge, Université de Genève, Faculté de psychologie et des sciences de l'éducation, Section des Sciences de l'Éducation, Cahiernº.

CREDINȚELE CULTURALE IMPLICITE, INTELIGENȚA CULTURALĂ ȘI COMPETENȚA INTERCULTURALĂ CA ELEMENTE CHEIE ALE EDUCAȚIEI INTERCULTURALE

IMPLICIT CULTURE BELIEFS, CULTURAL INTELLIGENCE AND INTERCULTURAL COMPETENCE AS KEY ELEMENTS OF INTERCULTURAL EDUCATION

FLORIN-VASILE FRUMOS [1]

Abstract

An effective intercultural education should take into consideration some essential psychological construct as implicit culture beliefs, cultural intelligence and intercultural competence. Despite a large literature on intercultural interactions, the psychological processes and mechanism underlying this complex reality remain poorly conceptual analyzed and empirical tested.

Cultural intelligence (CQ), as ability to adapt and function effectively in intercultural settings (Ang et al, 2007) seems closely conceptual related to the popular intercultural competence, defined as ability to develop targeted knowledge, skills and attitudes that lead to visible behavior and communication that are both effective and appropriate in intercultural interaction (Deardorff, 2006). More than that, the hidden part of intercultural abilities, whether is about CQ or intercultural competence are more interesting: implicit culture beliefs, defined as beliefs about the fixedness and malleability of cultural attributes of peoples (Levy, Stroessner & Dweck, 1998). This beliefs deserve a special attention, because they may substantially influence the attitudinal and behavioral outputs in intercultural interactions.

Implications for educational policies and for intercultural education, in formal and/or non-formal settings, will be drawn from this analysis.

Keywords: *implicit culture beliefs, cultural intelligence, intercultural competence.*

Introducere

Observarea abilităților de viață ale tinerilor absolvenți de învățământ obligatoriu impune constatarea că o anumită categorie de competențe cheie, asumată explicit prin Legea Învățământului 1/2011 este semnificativ mai slab dezvoltată. Ne referim la ”competenţe de sensibilizare şi de expresie culturală” (LEN 1/2011, art. 68, alin. 1, lit. g).

Acest grup de competențe cheie este oricum mai puțin vizat explicit în planul de învățământ, abia din anul 2017-2018 fiind prevăzută o disciplină care să urmărească ”sensibilizarea și expresivitatea culturală”: Educație interculturală la clasa a VI-a, în cadrul disciplinei de gimnaziu Educație Socială (a se vedea programa școlară corespunzătoare). Ne putem aștepta, totuși, ca

[1] Associate Professor PhD, Faculty of Psychology and Education Sciences, Department of Training for Educational Staff, “Al. I. Cuza” Univ., Iași.

anumite secvențe sau elemente de conținut atitudinal, comportamental și cognitive, specifice educației interculturale să fie studiate și la alte discipline. În orice caz, educația interculturală are o prezență și o importanță periferică în curriculumul școlar românesc, reflex al unei culturi școlare (dar și sociale mai largi) potrivit cărora ”umanioarele”, sportul sau artele nu sunt la fel de importante pentru viață precum studiul disciplinelor ”serioase” – limba română, matematică. Dar ”există viață și după școală”, iar precaritățile formării umaniste se reflectă în intoleranțe de tot felul, gândire necritică, atitudini maniheiste, proliferarea teoriilor pseudoștiințifice...

Probabil, că aceste considerații pot să pară – și poate chiar sunt – *pro domo*, subiective. Dacă privim totuși, mai îndeaproape, fenomenele interculturale, folosind constructe teoretice riguroase, vom constata că educarea pentru alteritate culturală nu e nici pe departe, o sarcină ușoară. Dimportivă, ea ne scoate din confortul judecăților generale, dar total ineficiente și ne cere precizie conceptuală și acțiuni concrete cu rezultate vizibile. Iată, de ce, considerăm că o mai mare rigoare terminologică, posibilă prin promovarea unor concepte cheie din *mainstream*-ul cercetării interculturale de prim rang ne poate ajuta, pe de o parte, să depășim autosuficiența ”locurilor comune” în analiza conceptuală a fenomenelor interculturale, iar pe de altă parte, să propunem un aparat conceptual și metodologic care să ajute în mod real practicienii. De pildă, dacă vom propune și vom explica un model de dezvoltare a competențelor interculturale, al nostru sau al altora, dar validat empiric, vom avea șanse sporite să producem schimbări semnificative în cogniții, trăiri emoționale, comportamente și comunicare interculturală la elevi.

În acest studiu teoretic ne propunem să realizăm două lucruri: 1) să prezentăm constructe psihologice importante pentru a înțelege mecanisme și procese psihologice cu conținut intercultural: credințe implicite despre culturi, inteligență culturală și competență interculturală; 2) să propunem în partea de concluzii un set de direcții de acțiune pentru conceptorii de politici educaționale și pentru practicieni.

I) Competența interculturală, inteligența culturală, credințele culturale implicite

A) Competența interculturală

Într-o lucrare a unei autoare de referință, în privința conceptului ”competență interculturală”, Darla K. Deardorff (2011), găsim o analiză cuprinzătoare a acestui concept. Nenumăratele definiții și consensul relativ limitat asupra constructului CI obligă la o analiză amănunțită și prudentă. CI este ”tradusă” diferit, în funcție de disciplină și de abordare: competență multiculturală, maturitate interculturală, competență culturală etc. Totuși, termenul competență interculturală este recomandat, întrucât se aplică oricui interacționează cu o persoană sau comunitate distinctă cultural, indiferent de locul acestei interacțiuni (Deardorff, 2011, pp. 65-66).

Studiile care se apleacă asupra conceptului CI sunt relativ puține, iar situațiile în care conceptul în discuție condensează perspectivele experților sunt și mai rare. Un astfel de studiu care a reunit un panel de experți în problematica CI s-a derulat în 2006 în SUA și a condus la o un model procesual al CI, centrat pe expresii exteriorizabile, care au la bază dezvoltarea unor atitudini specifice, a cunoștințelor și a abilităților necesare în CI (Deardorff, 2011, pp. 65-66). În ansamblu, CI se obiectivează sub forma comportamentului și a comunicării eficace și potrivite în situații interculturale, iar acest comportament și această comunicare pot fi în continuare detaliate în termeni comportamentali, pentru contexte specifice.

Modelul propus de Deardorff (2006) cuprinde:

1. ***Atitudini*** (respect, deschidere și curiozitate);
2. ***Cunoștințe*** (conștientizarea propriilor referințe culturale, cunoaștere culturală de profunzime, conștientizarea caracteristicilor sociolingvistice) și Abilități (de ascultare, observare și evaluare, de analiză, interpretare și stabilire de relații);
3. ***Rezultate interne dorite***: un cadru de referință intern modificat: (adaptabilitate, flexibilitate, perspectivă etnorelativă, empatie);

4. ***Rezultate externe dorite***: comportament și comunicare interculturale eficace și potrivite în situații interculturale (Deardorff , 2011, p. 67; Deardorff, 2006).

Evaluarea CI pe baza acestui model ridică o serie de probleme, sistetizate de autoarea acestuia. Mai întâi, dezvoltarea CI e un proces în derulare, devenind important pentru individ să poată reflecta asupra felului în care și-a dezvoltat în timp această competență. În al doilea rând, abilitățile de gândire critică joacă un rol crucial în dezvoltarea CI, iar evaluarea acestora poate oferi indicii asupra nivelului CI. În al treilea rând, atitudinile de respect (variate cultural ca manifestare comportamentală), de deschidere și de curiozitate sunt punctul de plecare al acestui model și devin relevante pentru evaluarea CI. În al patrulea rând, orice evaluare a CI trebuie să treacă dincolo de cunoștințe convenționale, de suprafață, precum specific culinar, sărbători, obiceiuri cotidiene – și să ajungă la evaluarea empatiei, a capacității de a vedea din perspectiva celorlalți (Deardorff, 2011, p. 68).

B) Inteligența culturală

Situațiile interculturale impun gestionarea unor probleme, iar eficiența indivizilor în această privință este variabilă, fapt care ridică problema existenței probabile a unei abilități care ar putea explica diferențele interindividuale. Definită ca o capacitate individuală de a funcționa în și gestiona cu eficacitate situații culturale diverse, inteligența culturală (CQ – cultural quotient, eng.) reprezintă un construct multidimensional ce face referire la situațiile care implică interacțiuni între indivizi sau grupuri între care există diferențe de rasă, etnie și naționalitate (Ang. et. al, 2007, p. 336). Această definiție a CQ este consistentă cu definiția inteligenței generale a lui Smith si Hunter (2000, p. 3): ”abilitatea de a înțelege și raționa corect cu abstracțiuni (concepte) și a rezolva probleme”. CQ implică recunoașterea realității globalizării și se focalizează pe un domeniu specific: contextele interculturale. Astfel, CQ este o formă specifică de inteligență, focalizată pe capacitățile unei persoane de a înțelege, a raționa și a se comporta adecvat în situații caracterizate de diversitate culturală (Ang. et. al, 2007, p. 337).

CQ este un construct multidimensional. În acord cu teoria multidimensionalității inteligenței a lui R. Sternberg (1986), Ang și colaboratorii au propus o structură multidimensională a CQ care trei cuprinde capacități mentale (sau loci – ”locații” ale CQ): metacognitivă, cognitivă și motivațională și o capacitatea comportamentală, toate patru necesare pentru a funcționa în contexte interculturale. (Ang et. al., 2007, pp. 337-338):

a) *dimensiunea metacognitivă a CQ* reflectă procesele mentale precum planificare, monitorizare și revizuire a modelelor mentale ale normelor culturale pentru țări sau grupuri umane; cei cu CQ metacognitiv ridicat sunt conștienți de preferințele culturale ale celorlalți, înaintea și în timpul interacțiunilor interculturale;

b) *dimensiunea cognitivă a CQ* reflectă cunoștințe și norme, practici și convenții din diferite culturi, achiziționale prin educație sau prin experiență directă; acestea includ cunoștințe despre sistemele economice, sociale și juridice din diferite culturi sau subculturi și cunoștințe despre cadrul axiologic fundamental dintr-o anumită cultură;

c) *dimensiunea motivațională a CQ* reflectă capacitatea indivizilor de a-și direcționa energia și atenția spre învățarea elementelor necesare pentru a funcționa în situații interculturale;

d) *dimensiunea comportamentală a CQ* se referă la abilitatea de a afișa comportamente verbale și nonverbale adecvate în interacțiunile cu persoane din alte culturi, fapt care implică un repertoriu cuprinzător și flexibil de comportamente; cei care posedă un CQ comportamental ridicat prezintă comportamente interculturale adecvate care implică cuvinte, tonuri, gesturi și expresii faciale potrivite în interacțiunile interculturale (Ang. et. al., 2007, după Gudykunst et. al., 1988).

C) Credințe culturale implicite

Credințele sunt expresii ale unor seturi de cogniții și așteptări pe care o persoană le are în raport cu o situație. Conținutul credințelor unui individ poate fi inferat de un observator pe baza

comportamentului manifest sau a spuselor persoanei care posedă o anumită credință, cu toate că între credințele declarate și comportamentele manifeste nu există întotdeauna suprapunere (Robinson, 2004).

Credințele unei persoane sau ale unui grup de persoane se află în legătură cu valorile sale. Se pot distinge valorile individuale de cele culturale, ale grupurilor de care aparținem (etnice, religioase, profesionale). ***Valorile culturale*** par a fi în mod special relevante pentru comunicarea interculturală. Dintre acestea fac parte: tandemul putere-distanță socială, evitarea incertitudinii, individualism *versus* colectivism, masculinitate (Hofstede, 1983), comunicare contextuală ridicată sau scăzută, disponibilitate și apropiere (*immediacy*) și expresivitate, expresivitate emoțională și comportamentală, autodezvăluire (Robinson, 2004).

Credințele implicite sunt asumpții puternice, neexprimate verbal, care conturează răspunsurile și reacțiile noastre în situații sociale (Dweck, 2000). Indivizii par să-și formeze diferite credințe implicite prin care conferă sens mediului lor de viață. În general, aceste credințe implicite se referă la măsura în care anumite atribute umane sunt percepute ca fiind de neschimbat, sau, dimpotrivă – modificabile. Ele se situează pe un continuum, astfel încât, credințele puternice în fixitate reflectă credințe slabe despre maleabilitate (Chao et. al., 2017).

Credințele unei persoane despre ceilalți (diferiți cultural), sunt deseori, expresii ale stereotipurilor sociale pe care aceasta le deține. Între oameni există anumite diferențe în privința naturii, activării și dinamicii stereotipurilor sociale, unii fiind mai înclinați decât alții să categorizeze persoane, chiar dacă nu au date suficiente, să evalueze tranșant comportamente și indivizi, să facă judecăți rapide și să perceapă mai slab variabilitatea dintre membrii unui grup.

Într-un studiu destinat rolului teoriilor implicite în formarea stereotipurilor, Levy, Stroessner și Dweck (1998) sugerează că oamenii tind să se implice în mod diferit în procesul de stereotipizare, în funcție de teoriile implicite la care aderă. Astfel, se pot distinge adepții teoriei entității (*entity theorists* – eng.), indivizi care cred că trăsăturile oamenilor sunt fixe, și, respectiv, adepții teoriei evoluției incrementale a trăsăturilor (*incremental theorists*, eng.), care cred că trăsăturile oamenilor sunt maleabile, modificabile.

De ce sunt aceste două categorii de credințe atât de importante?

Conform celor trei cercetători, adepții teoriei entității, crezând că trăsăturile sunt fixe, se pot aștepta la o mare consistență comportamentală. Acest lucru are implicații importante: pe de o parte, ei consideră ca un mic eșantion de comportament are o mare valoare predictivă, iar trăsăturile de personalitate pot fi inferate cu ușurință și cu mare siguranță, din informații puține. În opoziție cu ”entitiștii", „evoluționiștii" consideră că trăsăturile oamenilor sunt mai degrabă dinamice și maleabile și percep variațiile de comportament atât în funcție de timp, cât și în raport cu diferite situații (Levy, Stroessner & Dweck, 1998). Spre exemplu, într-o cercetare publicată în 1993, Erdley și Dweck au prezentau unor preadolescenți o povestire ilustrată, în care erau înfățișate o serie de comportamente negative ale unui băiat într-o școală (de exemplu, a încercat să copie de la un coleg). ”Entitiștii" au făcut semnificativ mai multe inferențe puternice decât ”evoluționiștii" despre trăsăturile morale ale băiatului: rău, malițios, urât.

Într-o serie de experimente derulate pe subiecți aparținând celor două categorii, Levy, Stroessner & Dweck (1998) au evidențiat că adepții teoriei ”fixității" prezintă o înclinație mai ridicată către stereotipizare socială decât adepții teoriei evoluției trăsăturilor de personalitate. Chiar dacă, și unii, și ceilalți cunosc stereotipurile sociale, ”entitiștii" sunt într-o măsură mai mare adepții acestora, cred mai puternic că aceste stereotipuri reflectă trăsături înnăscute ori inerente grupurilor, generează mai multe trăsături pentru a caracteriza noii membri ai unui grup și folosesc epitete mai extreme pentru a descrie aceste trăsături; fac mai multe judecăți extreme despre atributele unui grup nou pe baza unor informații limitate, pe care însă, le consideră suficiente pentru astfel de judecăți, fac mai rapid judecăți sociale și percep mai puțin variațiile dintre indivizii aparținând unui grup (Levy, Stroessner & Dweck, 1998, p. 1433). Aceste date susțin ideea că teoriile implicite ale oamenilor despre maleabilitatea, respectiv despre fixitatea trăsăturilor, afectează gradul în care

aceştia se implică în producerea şi perpetuarea stereotipurilor sociale (Levy, Stroessner & Dweck, 1998).

II) Concluzii: direcții de acțiune în politicile educaționale și pentru practicieni

A) Direcții de acțiune la nivelul politicii educaționale

Trecerea în revistă a celor trei constructe de ***psihologie interculturală*** (*competență interculturală, inteligență culturală și credințe culturale implicite*) ne oferă posibilitatea conturării câtorva elemente de referință pentru cei care configurează politica educațională la nivel macro (planuri de învățământ) și mezo-micro (programe școlare, manuale, auxiliare).

Astfel, la nivelul planurilor de învățământ și a legislației primare și secundare se impune o mai mare atenție față de competențele cheie, mai ales celor slab reprezentate prin discipline. Pentru compensarea acestui neajuns, sugerăm derularea unor proiecte de educație nonformală, bazate pe parteneriate internaționale, care să faciliteze dezvoltarea competenței interculturale și exersarea CQ în contexte de învățare experențială.

La nivel macro-mezo, al conceptorilor de programe școlare și la nivel mezo-micro, al autorilor de manuale și altor suporturi curriculare, ni se pare important:

1) în eventualitatea unor revizuiri (programele de gimnaziu la Educație socială au intrat recent in vigoare) să fie definite competențele generale în raport cu competența cheie ”sensibilizare și expresivitate culturală” și, mai mult, să fie gândite procesual, după un model precum cel propus de Deardorff în 2006;

2) să fie cuprinse în diferitele suporturi curriculare sarcini de învățare care să asigure o dezvoltare gradată a CI si a CQ, ținând cont de modalitățile prin care pot fi deconstruite stereotipurile sociale; în acest sens sugerăm luarea în considerare a următoarelor două concluzii extrase din studiile prezentate;

- Stereotipurile pot fi influențate dacă se realizează intervenții cu scopul de a modifica credințele oamenilor despre natura și originea trăsăturilor de personalitate. Prin slăbirea încrederii în rigiditatea trăsăturilor poate fi diminuată și credința că acestea au o bază înnăscută (Levy, Stroessner & Dweck, 1998).
- În privința dezvoltării inteligenței culturale, experiențele interculturale optimale se dezvoltă gradual, iar contactul inițial joacă un rol critic în conturarea modului în care evoluează următoarele experiențe. Decategorizarea implică diluarea granițelor dintre diferitele categorii culturale și conștientizarea unicității persoanelor din grupuri culturale diferite (Chao et. al, 2017., p. 263).

B) Direcții de acțiune pentru practicieni

Profesorii pot optimiza formarea competenței interculturale a elevilor dacă vor ține cont de:

- sugestiile de activități de învățare din programă (bogate, variate și binevenite, după părerea noastră);
- propriiile resurse de reflexivitate: să își evalueze propriile referințe culturale și stereotipurile sociale.
- concepte precum CI, CQ, credințe culturale implicite, etnorelativism, demers etic și emic, aculturație etc.

O autentică educație intercuturală începe cu atitudinile (implicite, adeseori) pe care, ca educatori, le proiectăm asupra elevilor și studenților noștri.

Bibliografie:

Chao, M., M., Takeuchi, R. Farh, J-L., (2017), *Enhancing Cultural Intelligence: The Roles of Implicit Culture Beliefs and Adjustment*, în Personnel Psychology, 70, 257–292.

Deardorff, D. K. (2006), *The Identification and Assessment of Intercultural Competence as a Student Outcome of Internationalization at Institutions of Higher Education in the United States*, în Journal of Studies in International Education, 2006, 10(3), 241–266.
Deardorff, D. K., (2011), *Assessing Intercultural Competence, în New Directions for Institutional Research*, no. 149, Spring 2011 © Wiley Periodicals, Inc. Published online in Wiley Online Library (wileyonlinelibrary.com) • DOI: 10.1002/ir.381.
Dweck CS. (2000), *Self-theories: Their role in motivation, personality, and development,* Philadelphia, PA: Psychology Press.
Erdley, C. A., & Dweck, C. S. (1993), *Children's implicit personality theories as predictors of their social judgments.* Child Development, 64, 863-878.
Gudykunst, W. B., Ting-Toomey, S., & Chua, E., (1988), *Culture and interpersonal communication,* Newbury Park, Calif: Sage.
Hofstede, G. (1983), *Dimensions of national cultures in fifty countries and three regions*, in Deregowski, J.B., Dziurawiec, S. and Annis, R.C. (eds.) *Explanations in Cross-cultural Psychology*, Lisse: Swets and Zeitlinger.
Levy, S., Stroessner, S., Dweck, C., S., (1998), *Stereotype Formation and Endorsement: The Role of Implicit Theories,* în Journal of Personality and Social Psychology, 1998, Vol. 74, No. 6, 1421-1436.
Robinson, Lena, (2004), Beliefs, *Values and Intercultural Communication*, în Martin Robb, Sheila Barrett, Carol Komaromy (eds.), *Communication, Relationship and Care. A Reader,* Routledge Taylor and Francis Group, The Open University, London and New York.
Schmidt, F. L., & Hunter, J. E. (2000), *Select on intelligence*, în E. A. Locke (Ed.), The Blackwell handbook of organizational principles: 3–14. Oxford: Blackwell.
Soon Ang, Linn Van Dyne, Christine Koh, K. Yee Ng, Klaus J. Templer, Cheryl Tay and N. Anand Chandrasekar, (2007), *Cultural Intelligence: Its Measurement and Effects on Cultural Judgment and Decision Making, Cultural Adaptation and Task Performance,* în Management and Organization Review 3:3 335–371 doi: 10.1111/j.1740-8784.2007.00082.x.
Sternberg, R. J. (1986), *A framework for understanding conceptions of intelligence*. In R. J. Sternberg & D. K. Detterman (Eds.), *What is intelligence? Contemporary viewpoints on its nature and definition*: 3–15. Norwood, NJ: Ablex.

Webografie:

http://programe.ise.ro/Actuale/Gimnaziu-2017.aspx
http://programe.ise.ro/Portals/1/Curriculum/Pl_cadru-actuale/Gimnaziu/OMENCS%203590_5%20apr%202016_Plan-cadru%20de%20%C3%AEnvatamant%20pentru%20gimnaziu.pdf.

INTRECULTURALITATEA - FUNDAMENTUL DEZVOLTARII UNEI SOCIETĂȚI SĂNĂTOASE ÎN PLIN PROCES DE GLOBALIZARE

INTERCULTURALITY - THE FOUNDATION OF A DEVELOPMENT OF A HEALTHY SOCIETY IN FULL GLOBALIZATION PROCESS

DOROTTI YACOOB[1]

Abstract

With the advent of globalization, more and more societies are trying to adapt to cultural diversity. It can be said that this work of modern society has led to the shaping of ideas such as cultural relativism, which attempts to disseminate the idea of equality between cultures, trying to limit the hierarchies at the cultural level. Through the idea of cultural pluralism, it seeks to draw attention to the treasures that all the world's cultures gathered over the time through individual experiences provide. Through the theory of multiculturalism, it tries to reduce the anxiety of homogeneous societies, who subconsciously fear cultural contamination. By interculturality approach,are outlined interaction possibilities based on reciprocity, exchange, solidarity, in the idea of preventing, cultural rejection generated by fear of total homogenization and complete disappearance of the cultural identity of societies.

Each cultural society, throughout history, has generated a multitude of stereotypes and prejudices related to various other cultures. The permeability to education / learning through human interaction is a characteristic of the social being in us. This feature has opened the way for evolution. Sometimes resistance to influence is welcome when we think about the transfer of prejudices or stereotypes that lead to discrimination. Consumer culture has emerged and propagated with speed in most societies, we could say that this is due to the lack of resistance to influence. In order to identify the needed conditions for the development of a healthy intercultural society, it is necessary to detect cognitive distortions and disadaptive cognitive schemes of cultures that share the same time and space. It is necessary to acquire a deep reciprocal knowledge of the cultures of the respective societies and to identify functional strategies that allow the formation of a genuine and optimally functional intercultural society, increasing the capacity for real integration of diverse cultural individuals.
Keywords*: interculturality, globalization, discrimination, culturaly responsive education, social integration.*

Cultura și relativismul cultural

Termenul de cultură se referă dezvoltarea ființei umane ca întreg sub acțiunea continuă a mediului social. Oricât de primitivă ar fi o societate, ea posedă o cultură ce condiționează dezvoltarea membrilor săi. „Cultura este un fenomen de socializare, bazat pe învățare, care permite integrarea individului în grupul său. Ea există la toate societățile umane” (Sillamy N. 2000, p89). Există o relație atât de puternică între cultură și personalitate încât se poate face o descriere a unui tip

[1] Psychologist, pedagogue Professor, Elim Christian Foundation, C.S.E.I. Number 1. Popeşti, Romania.

mediu de englez, francez, în care se regăsesc caracteristicile naționale principale ale fiecăruia (Sillamy, 2000).

Cultura poate fi definită în multe moduri diferite. In cuvintele antropologului E.B. Taylor ea este „întregul complex care include cunoștințe, credințe, artă, morală, lege, obiceiuri și orice alte capacități și obișnuințe dobândite de un om ca membru al societății"

Alternativ, într-o variantă contemporană „cultura este definită ca un domeniu social care pune accentul pe practicile, discursurile și expresiile materiale, care, în timp, exprimă continuitățile și discontinuitățile sensului social al unei vieți trăite în comun" (wikipedia.org). *Identitatea culturală* se referă la sentimentul de apartenență la un grup. Face parte din conceptul de sine și percepția de sine a unei persoane, este legată de naționalitate, etnie, religie, clasă socială, generație, localitate sau orice tip de grup social care are propria sa cultură distinctă. În acest fel, identitatea culturală este atât o caracteristică a individului, cât și a grupului de membri, identici din punct de vedere cultural, care împărtășesc aceeași identitate culturală. În ultimele decenii se vorbește de identificatori culturali care pot fi rezultatul unor condiții diferite cum ar fi: locația, genul, rasa, istoria, naționalitatea, limba, sexualitatea, credințele religioase, etnia, estetica și chiar hrana (wikipedia.org). Studierea diferențelor culturale între grupuri și societăți necesită admiterea unei poziții a relativismului cultural (Plugaru, Pavalache, 2007). Antropologul francez Claude Leve – Strauss menționează că „ Relativismul cultural afirmă că o cultură nu are nici un criteriu absolut pentru a decide că activitățile unei culturi sunt „inferioare" sau „nobile". Totuși, fiecare cultură poate și trebuie să aplice acest criteriu propriilor activități, deoarece membrii săi sunt atât actori cât și observatori" (Levi-Strauss, 1978, apud. Plugaru et.all.2007, p.80).

Prin *relativism cultural* Franz Boas înțelege că un fapt cultural trebuie interpretat din interiorul contextului cultural din care face parte și nu din punctul de vedere al obsrvatorului (Plugaru et all, 2007, p. 80). Pentru a putea fi înțeleasă o cultură în realitatea ei, trebuie abordată din interior, nu din viziunea unui observator extern. Relativismul cultural spune că nici o cultură nu deține reguli absolute după care să poată fi judecate alte culturi.

Impactul globalizării asupra culturilor

Prin globalizare, culturile interferează până la anumite nivele dar ele nu se pot contopi total. „Nici o fracțiune a omenirii nu dispune de formule aplicabile totalității și, o omenire amalgamată într-un gen de viață unic e de neconceput, deoarece ar fi o omenire osificată" (Levi-Strauss, 1978, p.45). Odată cu globalizarea, păstrarea valorilor, căutarea valorilor comune din toate culturile are o importanță fundamentală pentru evitarea apariției unor discrepanțe cognitive între valoarea ca ideal și valoarea ca realitate. Valoarea poate fi numită „Expresia ideală a unui acord între EU și lume care poate fi oricând realizat" (T. Vianu, 1979, p.134). Există studii care susțin abordări universaliste, menționând că tendința ar fi, de a forma o cultură unică mondială, dispărând astfel, entitățile culturale (Cucoş, 2000, p.159). *Pluralismul cultural* recunoaște faptul că fiecare cultură în parte, prin diferențele specifice, îmbogățește experiența umană. Fiecare cultură dezvoltă o viziune proprie prin experiențe acumulate individual (Plugaru et al., 2007). *Multiculturalitatea* se referă la existența mai multor culturi în același spațiu și timp, care își exprimă specificitățile dar fără a avea loc contaminări (Rey, apud. Plugaru et all. 2007). *Interculturalitatea* prin cuvântul *inter* se referă la un concept care duce cu gândul la interacțiune, reciprocitate, schimb, deschidere, solidaritate. Termenul *cultură* este explicat prin „Recunoașterea valorilor, a modurilor de viață, a reprezentărilor simbolice la care se raportează ființele umane, indivizi sau societăți, în interacțiunea lor cu altul, și în înțelegerea lumii, recunoașterea importanței lor, recunoașterea interacțiunilor care intervin simultan între multiplele registre ale aceleiași culturi și între culturi diferite în timp și spațiu" (apud. Plugaru et all. 2007). Interculturalitatea presupune recunoașterea „drepturilor culturale" ca făcând parte integrantă din drepturile individuale. Când menționăm „drepturi culturale" ne referim la „drepturile individului de a poseda și dezvolta, eventual în comun cu alții, din interiorul unu grup definit prin valori și tradiții împărtășite, propria viață culturală, care să corespundă unei identități culturale distincte de aceea a altor indivizi sau grupuri" (Mesure S, 1999, p. 261). *Interculturarea* după Denoux a fost descrisă

astfel „Pentru indivizii și grupurile din două sau mai multe ansambluri culturale, reclamându-se de la culturi diferite sau având legături cu acestea, numim interculturare procesele prin care, în interacțiunile pe care ei le dezvoltă, este angajată implicit sau explicit, diferența culturală pe care ei tind să o metabolizeze” (Denoux P, 1992).

Cultura și arta

În secolul XX se naște conceptul de *cultură de consum* (Moles, 1980), care definește produse de slabă calitate culturală care nu a avut scopul de a produce valori, de multe ori, având la bază anumite interese obscure. Cultura de consum s-a dezvoltat mult devenind o industrie. Această cultură de consum are priză la un public cu o educație culturală precară, fără discernământ critic. Datorită amplorii fenomenului, noile generații ajung să nu mai distingă între valori autentice și valori total fără valoare. Astfel, aceste non-valori se perpetuează, se extind și tind să atingă dimensiuni grandioase. Dacă umanitatea ajunge să-și piardă valorile autentice, va fi extrem de vulnerabil în fața manipulării. Moles (1974, p. 47) descrie *cultura mozaicată* ca pe o cultură care s-a născut dintr-un haos de idei generate aleator.

Educația interculturală

„Educația ca proces se referă la transformarea intenționată pozitivă, pe termen lung a ființei umane, în perspectiva unor finalități explicit formulate, elaborate la nivelul macrostructurii societății” (Plugaru et al. 2007). Educația este totodată, un proces individual, de transformare prin apropierea intelectuală a culturii (de umanizare) și proces social de transformare a omului pe baza apropierii pe termen lung și planificat a unor forțe esențiale fixate în valorile culturii (de socializare) (Panțuru S, 1995, p. 8).

Educația multiculturală conține un set de strategii și materiale educaționale care au fost dezvoltate pentru a veni în ajutorul profesorilor în problemele create de modificările demografice rapide. Aceasta oferă studenților cunoștințe despre istoriile, culturile și contribuțiile diverselor grupuri. Pornește de la presupunerea că viitoarea societate este pluralistă. Ea se bazează pe cunoștințe din mai multe domenii diferite, inclusiv studii etnice, studii asupra genului feminin, dar, de asemenea, reinterpretează conținutul din disciplinele academice conexe. Educația multiculturală este considerată și o modalitate de predare, promovează principii cum ar fi incluziunea, diversitatea, democrația, dobândirea de competențe, ancheta, gândirea critică, valoarea perspectivelor și auto-reflecția. Încurajează elevii să aducă aspecte ale culturilor lor în sala de clasă și astfel, îi permite profesorilor să susțină dezvoltarea, creșterea intelectuală, socială, emoțională a elevului. Educația multiculturală s-a dovedit eficientă în promovarea realizărilor educaționale în rândul studenților imigranți. Astfel, este atribuită și mișcării de reformă din spatele transformării școlilor. Transformarea în acest context necesită schimbarea tuturor variabilelor școlii, inclusiv politicile, atitudinile profesorilor, materialele de instruire, metodele de evaluare, consilierea și stilurile de predare. Educația multiculturală este de asemenea, preocupată de contribuția elevilor la acțiuni sociale eficiente (wikipedia.org).

Educația interculturală se referă la crearea de condiții în școli, adaptarea școlii la diversitatea culturală, să-i învețe limba țării gazdă, să-i ajute să performeze. Profesorii vor valoriza culturile de origine ale elevilor, evitând stereotipiile, alegerea unui mod de integrare, nu de asimilare. Ea se adresează elevilor care acoperă toate ciclurile de învățământ, nu doar imigranților (Plugaru et al. 2007). Obiectivele educației interculturale sunt: să dezvolte sensul responsabilității sociale și solidarității cu grupuri defavorizate, să inducă respectul principiului egalității în comportamentul cotidian (Plugaru et al. 2007, p.14). Obiective majore generice ale educației interculturale sunt: păstrarea și apărarea diversității culturale, formarea competențelor interculturale ale cetățenilor (Plugaru 2007 p.15). C. Cucoș definește pedagogia interculturală ca fiind un răspuns în plan educațional, sub aspect teoretico – metodologic la fenomenele de creștere a interconexiunilor și globalizării, prin lansarea unor interogații și angajarea unor teoretizări asupra „Fenomenului educației în perspectiva diversității culturale” (Cucoș C, 2000, p.107). „Obiectul ei este educația

interculturală, înțeleasă ca educație pentru toți care privilegiază interacțiunea și dialogul, curajul de a ieși din sine și dorința de proiecție în celălalt" (Cucoș C, 2000, p. 108). ***Comunicarea*** este instrumentul fundamental prin care oamenii interacționează. Aceasta include, pe lângă limbajul verbal, gesturi, comunicări non-verbale care tind să varieze de la cultură la cultură.

Comunicarea interculturală

Cucoș C. (2000 p.136) definește comunicarea interculturală ca „schimb sau tranzacție valorică însoțit de înțelegerea semnificațiilor adiacente, între persoane sau grupuri care fac parte din culturi diferite. Schimburile se pot realiza la nivel ideatic, verbal, nonverbal, comportamental, fizic, obiectual, organizațional". După Hinner (1998, apud Plugaru et al. 2007) comunicarea interculturală este abilitatea de a comunica verbal și nonverbal cu indivizi din alte culturi astfel ca toți participanții la comunicare să înțeleagă mesajele, evitând pe cât posibil interpretările și evaluările eronate. *Principiile de comunicare interculturală* ghidează procesul schimbului de informații semnificative și lipsite de ambiguitate între granițele culturale, într-un mod care păstrează respectul reciproc și minimizează antagonismul. În această viziune cultura este un sistem împărtășit de simboluri, credințe, atitudini, valori, așteptări și norme de comportament. Se referă la grupuri coerente de persoane, indiferent dacă locuiesc în întregime sau parțial pe teritoriile statului sau există fără reședință pe un teritoriu (wikipedia.org).

Competența interculturală

O persoană competentă din punct de vedere intercultural înțelege conceptele percepției specifice culturii, modul de gândire, de a simți și acționa. Cerințele de bază ale competenței interculturale sunt: empatia, înțelegerea comportamentului altor persoane, înțelegerea modului lor de gândire, abilitatea de a exprima o cale anume personală de a gândi. În dorința de a oferi soluții pentru dezvoltarea competenței culturale au fost detectate patru componente cognitive: *Conștientizarea (awarness)* – conștientizarea reacțiilor personale la persoane care provin din medii culturale diferite; *Atitudinea (attitude)* – elementul atitudine a fost introdus pentru a pune în evidență diferența între trainingul care crește conștientizarea biasării culturale și a credințelor în general și trainingul în care participanții își evaluează propriile credințe și valori despre diferențele culturale. *Cunoașterea (knowledge)* – Cercetarea științifică socială indică faptul că valorile și convingerile noastre despre egalitate pot fi incompatibile cu comportamentele noastre și ironic, nu le putem cunoaște. Studiile arată că mulți oameni cu scoruri mici la testele de prejudecată, tind să facă lucruri care exemplifică prejudecăți la întâlnirile interculturale. *Abilități (skills)* – Componenta *abilitate* se concentrează asupra competenței culturale până spre perfecțiune (wikipedia.org).

Atitudini stereotipuri prejudecăți viziune psihologică

Formarea atitudinilor. După Pavalache Ilie M. (apud Plugaru et al. 2007), atitudinile, se formează prin experiență directă, condiționare clasică, condiționare instrumentală, observarea comportamentului celorlalți (învățare socială). Invățarea este definită de Smith E. (2005, p 379) ca o schimbare relativ permanentă în comportament care este rezultatul exercițiului. Există patru tipuri fundamentale de învățare: habituarea, condiționarea clasică, condiționarea instrumentală, învățarea complexă. Stereotipurile și prejudecățile apar în urma unei forme de învățare.

Stereotipurile exprimă credințe despre caracteristicile psihice sau comportamentale ale unor indivizi, grupuri sociale sau procese sociale fixate în imagini simplificatoare, șablonizate, durabile, preconcepute. Nu au la bază observarea directă a realității ci moduri de gândire rutinizate aleator fără legătură cu indivizii sau grupurile sociale (Zamfir C, Vlăsceanu L, 1998). Ele pot fi considerate atribuiri abuzive de însușiri similare, tuturor membrilor unui grup. Aceste stereotipuri duc la alterarea comportamentului (Plugaru, Pavalache et al. 2007).

Prejudecățile sunt un set de credințe și idei care lezează indivizi sau grupuri pe baza unor trăsături reale sau imaginare. Prejudecățile au în general o conotație negativă. Prejudecata și stereotipul sunt integrate în schema de grup ca structură ce reprezintă cunoștințele descriptive și

prescriptive despre membrii unui grup. Stereotipul e conținutul declarativ iar prejudecata e engrama afectivă care este asociată de stereotip și se activează împreună cu conținutul cognitiv al acestuia (Plugaru, Pavalache et. al, 2007). *Discriminarea* constituie expresia comportamentală a stereotipurilor și prejudecăților (Plugaru, Pavalache et al. 2007). Pentru prevenirea apariției celor mai sus menționate este foarte important să existe mai multe tipuri de contact între culturi diferite precum: contactul rezidențial, contactul ocupațional, preocuparea pentru obiective comune, contacte de bunăvoință. Este important să se desfășoare activități comune, învățarea academică în școli, călătoria socială, găzduirea elevilor străini în familii autohtone, educație interculturală (formală, informală, nonformală) (Plugaru, Pavalache et al. 2007).

Impactul interacțiunilor interumane asupra sistemului cognitiv și personalității

Teorii ale personalității susțin faptul că *personalitatea umană* se formează sub influența continuă a mediului social. Contextul social în care un copil se dezvoltă își pune amprenta asupra personalității sale. De aici, se poate crede că modificările dese și foarte variate ale contextului social pot remodela personalitatea sa în sens pozitiv sau negativ. Mai mulți autori (Koerner, Kohlenberg & Parker, 1996; Marshall & Barbaree, 1984; Turner & Hersen, 1981; apud. Opre A, 2004, p. 171), susțin că în cazul persoanelor care se confruntă cu tulburări de personalitate, multe dintre problemele lor sunt în esență de natură interpersonală. Ei descriu tulburările de personalitate ca tulburări ale comportamentului social, dobândite prin mecanismele condiționării operante și ale învățării sociale. După teoriile Terapiei Cognitiv Comportamentale factorii declanșatori produc direct simptomatologia tulburărilor psihice de pe Axa I. Factorul cel mai important se referă la *Discrepanța cognitivă* dintre motivația persoanei (scopuri, dorințe, expectanțe, așteptări) și evenimentele reale care au loc. Cu cât discrepanța e mai mare, cu atât problemele psihologice vor fi mai mari (David D, 2003, p. 54). Modelul cognitiv a lui Beck este un model de prelucrare a informațiilor, ce descrie existența unor structuri profunde inconștiente „schemele" care sunt reprezentările experienței subiectului. Ele conțin definiții ale sinelui, a lumii și viitorului. Aceste scheme influențează prelucrarea informațiilor viitoare. Odată activate, ele „filtrează" și / sau „distorsionează" informația, astfel încât aceasta să meargă în aceeași direcție cu schema (Beck et al, 1979, apud Fontaine, 2008).

Ion Radu consideră că *trăsăturile de caracter și de temperament* ca: modestia, onestitatea, firea închisă / deschisă, impulsivitatea etc., par a fi forme sau fapte ale relațiilor interpersonale și nu pot fi definite în afara acestora (Radu I, 1994, apud. Plugaru et al. 2007).

Permeabilitate și rezistență în contactele interumane

Permeabilitatea umană la contacte ne duce cu gândul la educabilitatea ființei umane. „Omul este o ființă culturală și, în consecință una educabilă permeabilă la contactele, dialogurile, influențele și idiosincraziile culturale (Antonesei L, Paideia 1996, apud Plugaru et al. 2007). Unii specialiști ca, W. J. McGuire sunt mai preocupați de aspectele *rezistenței la influență* decât de permeabilitatea față de aceasta. Nivelul ridicat de inteligență este corelat cu rezistența la „persuasiune", probabil deoarece cei inteligenți sunt mai capabili să înțeleagă un mesaj. Dacă un mesaj este înțeles, submisiunea față de solicitările acestuia se va face conștient și voluntar. Influența e o formă de control, submisivitatea față de influențele sociale ne face permeabili și la influențe persuasive. Supunerea față de controlul exercitat de sistemul social este majoritar voluntară și acceptată. Datorită acestei influențabilități interne, orice opinie și comportament se poate transfera de la un om la celălalt. Deschiderea la influență nu este genetică, ea se dobândește prin: lecturi, interese, preferințe, valori, identificări de rol, expectanțe. În toate procesele sociale apare influența care poate fi pozitivă sau negativă. „Influența este o componentă a identității și totodată expresie a ei" (Vlăduțescu S, 2009).

Impactul diversității culturale ca efect al globalizării, asupra sănătății unei societăți

Există oare societăți pe care să le putem numi „societăți sănătoase", în condițiile unei mari diversități culturale? Oare cum afectează diversitatea culturală, „starea de bine" a unei societăți? Un

lucru cert despre sănătate, am putea spune, referitor la ființa umană ca individ: sănătatea unui om se poate cuantifica prin sentimentul de „stare de bine” exprimat de acesta. Atunci când o persoană, nu simte starea de bine, din varii motive, înseamnă că nu este totalmente sănătoasă. Lipsa stării de bine poate avea cauze multiple: fizice, psiho - emoționale, spirituale sau sociale. Dacă am încerca să căutăm, cauzele lipsei sentimentului „stării de bine” ale unei societăți, imaginându-ne societatea ca individ, am avea o surpriză. O societate fără sentimentul de bine, ar putea fi comparată, cu un individ care are toate bolile din lume adunate la un loc. În aceste condiții, putem oare vorbi de o însănătoșire a unei societăți? Nu putem ști cu certitudine, dacă au existat vreodată societăți realmente sănătoase, nici atunci când vorbim despre acele societăți, în care diversitatea culturală a lipsit cu desăvârșire. Deși, s-ar putea crede că omogenitate culturală conferă unei societăți o stare de bine relativă, un sentiment mai puternic de siguranță; privind în urmă în istorie, se poate observa că, majoritatea societăților care au atins o anumită bunăstare, după aceea s-au autodistrus. De aici, se poate crede, că starea de bine a unei societăți s-ar putea să nu fie legată cu omogenitatea culturală. Continuând jocul imaginar, am putea spune că poate tocmai lipsa unei diversitătii culturale, degenerează societatea. Dacă analizăm logic faptul că, fiecare cultură prin experiențele adunate individual, ajunge la o cunoaștere a unor adevăruri fundamentale, ne putem imagina ce ar însemna, să punem laolaltă o infinitate de adevăruri dintr-o constelație de culturi? Totodată, prin diversitatea culturală, s-ar putea reduce egocentrismul patologic, care ar putea să apară în cazul unor societăți totalmente omogene din punct de vedere cultural. Odată cu apariția fenomenului de *globalizare*, societățile relativ omogene cultural, au fost puse în fața unui fapt împlinit, diversitatea culturală. Așa cum un adolescent încearcă să-și găsească identitatea prin experimentare, societățile omogene, trebuie să traverseze „haosul” creat pe parcursul experimentării, pentru a ajunge la „ordine” - o identitate trainică, bine conturată, care să includă diversitatea și să confere sentimentul de „stare de bine” societății nou create.

Se poate spune, că acest travaliu prin care trece societatea modernă, a dus la conturarea unor idei precum *relativismul cultural*, care încearcă să disemineze ideea egalității între culturi, încercând să limiteze ierarhizările la nivel cultural. Prin ideea *pluralismului cultural,* încearcă să atragă atenția asupra bogăției pe care o pun la dispoziție toate culturile lumii, adunate în timp, prin experiențe individuale. Prin teoria *multiculturalității*, se încearcă reducerea anxietății societăților omogene, care la nivel subconștient se tem de contaminare culturală. Prin abordarea *interculturalității,* sunt conturate posibilități de interacțiune bazate pe reciprocitate, schimb, solidaritate, în ideea de a preveni, respingerea culturală generată de teama omogenizării totale și dispariția completă a identității culturale a unor societăți. Fiecare societate culturală, pe parcursul istoriei, a generat o multitudine de *stereotipuri* și *prejudecăți* legat de diverse culturi. Aceste produse ale minții colective, decorate cu multă dibăcie de o imaginație infinit de bogată, a generat fenomenul de *discriminare.* Fenomenul, pe zi ce trece, ia amploare, deoarece creativitatea minții umane nu are limite. Generațiile noi, am putea spune, că aproape le moștenesc. De multe ori, prejudecățile și stereotipurile, nu sunt învățate în mod direct, de generația nouă. Tinerii, ajung să discrimineze uneori, fără măcar să știe „ de ce”. Deseori atunci când sunt întrebați, nu pot oferi un răspuns logic pentru felul în care gândesc.

Permeabilitatea la educație / învățare prin interacțiuni umane, este o caracteristică a ființei sociale din noi. Această caracteristică a deschis calea evoluției, și paradoxal, a dezvăluit abisul spre involuție. Privind puțin mai în profunzimea lucrurilor, am putea spune, că toate caracteristicile umane cu care am fost înzestrați sunt bipolare. Aceste caracteristici, pot genera lucruri pozitive, constructive și în egală măsură negative, distructive. Decizia ne aparține. Uneori, o *rezistență la influență* este salutară, atunci când ne gândim la transferul unor prejudecăți sau stereotipuri, care se diseminează tocmai datorită acestei permeabilități mult lăudate. Posibilitatea manipulării maselor, se datorează permeabilității, dar totodată, o lipsă a ei, în cazul în care idei nobile se doresc a fi transferate, o astfel de rezistență la influență, ar sta în calea dezvoltării. Dacă ne gândim la apariția culturii de consum și rapiditatea cu care se propagă în majoritatea societăților, am putea spune, că acest lucru se datorează lipsei de rezistență la influență, adică permeabilității. Probabil că, o permeabilitate *versus* rezistență selectivă ar fi salutară. Mergând mai departe cu șirul gândurilor, am

putea compara, formarea „personalității unei societăți” într-un context divers din punct de vedere cultural, cu procesul formării personalității unui individ, în mediul complex în care trăiește. Modul în care, pe parcursul dezvoltării personalității unui individ, pot să apară modificări patologice care să ducă la dezvoltarea unei tulburări de personalitate, în aceeași manieră există posibilitatea ca o societate să ajungă să dezvolte o patologie (de tip narcisist, dependent, histrionic...), cauza fiind, incapacitatea de a utiliza mecanisme de *coping* funcționale.

În mod similar, e posibil, ca o societatea să sufere de anxietate, deprimare sau diverse fobii, în cazul în care, în societatea respectivă, apare *discrepanța cognitivă* dintre scopurile, dorințele, expectanțele sale, și evenimentele reale care au loc în acea societate. Doar mecanismele de coping bine alese, reducerea discrepanțelor prin eliminarea distorsiunilor cognitive, ar putea remedia situația.

Competența interculturală a unei societăți, poate fi comparată oarecum, cu inteligența emoțională a unui individ. Așa cum o persoană cu o inteligență emoțională înaltă, înțelege emoțiile celorlalți, este empatică, înțelege comportamentul, modul de gândire al semenilor, și reacționează optim; la fel, o societate competentă intercultural, va putea valorifica competența de care dispune, pentru o integrarea autentică a indivizilor diverși cultural.

Problemele cu care se confruntă societățile moderne afectate de globalizare, nu vor putea fi rezolvate, atâta timp, cât soluțiile se caută la nivel de simptom și nu la nivel de cauză. Este necesar, a se face o diagnoză corectă a fiecărui caz în parte, și doar după ce există un diagnostic, se va putea crea un plan de acțiune eficient. Acel plan, va trebui să difere de la o societate la alta, deoarece, exact ca și în cazurile individuale, aceeași tulburare poate să apară din cauze total diferite. Ce merge la o societate, nu e garantat că merge și în cazul celorlalte. În multe societăți, integrarea indivizilor din varia culturi, e un subiect tabu. Societatea, oarecum, așteaptă ca ei să se integreze spontan, odată cu trecerea timpului. *Am putea numi două dintre problemele majore, care constituie bariere foarte greu de trecut în calea dezvoltării unei societăți interculturale sănătoase.*

Problema 1. Dacă analizăm situația țărilor europene care se confruntă cu probleme interculturale, vom putea observa că în țările respective, există mici „state în stat”. Oferirea de cartiere întregi separate străinilor, era o idee nobilă, de a-i lăsa să trăiască cum doresc după propria cultură. Doar că străinii, din acest gest, au înțeles probabil, că nu sunt doriți în preajma populației autohtone. Când o persoană se simte străină într-o țară, are un comportament timid, nu știe cum să se apropie. Atunci, este foarte important ca populația autohtonă să inițieze contactul, să insiste, chiar dacă persoana la început va avea comportament stângaci, evaziv, mai puțin deschis. Uneori, e nevoie de ani de insistențe, ca celălalt să înțeleagă că este dorit cu toată sinceritatea. O „neutralitate amabilă”, va fi interpretată greșit (îi va confirma străinului că nu e dorit), și atunci apare frustrarea care încet, va crea o ruptură între el și ceilalți. El se va deschide, și va dori să cunoască cultura societății autohtone, doar dacă va simți că este dorit într-un mod necondiționat și constant. Abia atunci va considera, că merită efortul. Până va avea îndoieli, va prefera să stea deoparte, acționând astfel pentru a nu fi rănit. Această evitare e un mecanism de apărare disfuncțional, dar care este foarte des utilizat din teama de nou sau de a nu fi respins. Deși sfios pe interior, va purta masca nepăsării sau a puternicului, pentru a induce în eroare „inamicul”. El nu e conștient că acest comportament îi va rejecta pe cei din jur, lumea crezând despre el că e arogant, nepăsător, ceea ce e greșeala societății autohtone, care va evalua superficial acel individ fără a căuta motivul pentru care se comportă așa. Astfel, prăpastia dintre cele două culturi se va extinde. Respectivului străin, i se va alătura altul, care va avea sentimente similare. Astfel, se va contura o societate paralelă, care la orice problemă apărută în țara adoptivă, va reacționa disfuncțional. Analizând acest fenomen, putem deduce, că în loc să fie integrați străinii respectivi, de fapt, ei se detașează tot mai mult, își cresc copiii în spiritul detașării (pentru a-i feri de dezamăgiri, predau aceleași mecanisme de apărare copiilor lor), iar după câteva generații de îndepărtare continuă, frustrarea lor în situații de criză se transformă în ură. Este foarte greu să fie readus pe calea integrării, un grup social, care deja a trecut dincolo de indiferență și este afectat de sentimente de ură. *Discrepanța cognitivă* cu care se confruntă imigranții, crește pe zi ce trece, deoarece ei au niște așteptări, dorințe, speranțe, dar

realitatea concretă cu care se confruntă este mult diferită. Cu cât trece mai mult timp de la intrarea lor în țara găzduitoare, fără a se face nimic concret pentru apropierea lor de populația autohtonă, cu atât mai dificilă va fi integrarea. Cu cât sunt mai mulți cei ce se află în situația respectivă, cu atât mai puțini dintre ei se vor integra. Timpul este un factor important, deoarece, atunci când acest timp se prelungește, apar tot mai multe distorsiuni cognitive, prejudecăți, stereotipuri, care vor face ca persoana să dezvolte o rezistență în fața schimbării. Caracteristica umană numită permeabilitate, facilitează însușirea de stereotipuri și prejudecăți care va genera gânduri de discriminare. Comportamentul lor astfel, se va altera, ceea ce va da curs apariției prejudecăților la populația autohtonă față de ei. Când aceste distorsiuni cognitive, pun stăpânire pe ambele părți, integrarea este aproape imposibilă. Cele două societăți de culturi diferite, intră într-un cerc vicios, în care, fiecare parte joacă teatru, mimând tolerarea celuilalt, dar de fapt, între cele două culturi nu mai există nici o conexiune funcțională, chiar din contră, de câte ori se pot tachina reciproc, o vor face. Singurul scop al străinilor, va fi, să adune în jurul lor cât mai mulți care gândesc ca și ei, sau vor încerca să-i convingă pe ceilalți că ei au dreptate (în ideea că unde-s mulți puterea crește). Situația devine extrem de periculoasă pentru ambele societăți. Aceste societăți pot fi numite „societăți bolnave", care pe exterior par înfloritoare, fiecare poartă masca fericirii, dar pe interior sunt distruse emoțional, spiritual. În acest caz, la cel mai mic conflict, de orice natură, ele se prăbușesc în întregime. Majoritatea imigranților se confruntă cu discrepanța cognitivă. Cei care se obișnuiesc să utilizeze mecanisme de *coping* defectuoase (de tip: supunere / pasivitate, evitare sau contraatac), care vor accentua discrepanța, vor dezvolta comportamente indezirabile, extreme. Incapacitatea de a rezolva discrepanța, va genera emoții negative puternice, care vor fi manifestate prin violență față de sine și ceilalți. Astfel apar, conflictele interetnice, care pot degenera în acțiuni de violare a drepturilor omului. O componentă importantă în această problemă, poate fi, necunoașterea de către societatea autohtonă, a culturii noilor veniți, care sunt obișnuiți cu stilul de viață în mici comunități (gen trib), unde, toți din acel trib se ajută reciproc, sunt extrem de solidari unii cu ceilalți, comunică intens, și acceptă indivizii tribului necondiționat sau mai bine zis doar pe baza faptului că fac parte din acel trib din tată în fiu. Ei au tendința să reconstruiască aceste triburi și în societățile unde imigrează. Populația autohtonă, va fi lăsată în afara „tribului", dacă nu demonstrează aceleași calități de membru care oferă prietenie în mod necondiționat și constant. Aici începe ruptura între cele două societăți. Noii veniți, nu realizează că, populația autohtonă are o altă structură a societății, oamenii nu trăiesc în triburi, nu se cunosc toți între ei, nu simt nevoia să comunice cu vecinii zilnic... etc, dar asta nu înseamnă, că nu se agrează unii pe ceilalți. Din această neînțelegere reciprocă a felului în care sunt structurate cele două societăți, apar primele interpretări greșite de ambele părți. Străinii, au o nevoie acută de sentiment de apartenență (așa cum era în trib), astfel, vor încerca să construiască ceva similar tribului, lăsând la o parte membrii comunității autohtone pe care îi percep fiind reci și distanți. Totodată, ei vor interpreta această răceala și păstrarea distanței, fiind cauzate de faptul că, probabil, nu sunt considerați membri de încredere ai societății autohtone, sunt subapreciați (pentru că în cultura lor, doar în aceste cazuri era exclus vreun membru din trib). În viziunea populației autohtone lucrurile par altfel. Și ei vor interpreta greșit faptul că străinii nu încercă să se apropie de ei, crezând că aceștia doresc intenționat păstrarea distanței. Astfel, începe separarea care se produce extrem de rapid, uneori, chiar în primele săptămâni de la intrarea lor în noua societate. Simptomul cel mai clar pentru acest fenomen este că toți imigranții cer să ajungă doar acolo unde sunt cei mai mulți din triburile lor. Există cazuri în care preferă să se întoarcă în țara de origine, dacă nu li se permite să ajungă unde speră. Deci, acest factor este unul extrem de puternic în incapacitatea integrării imigranților în țările adoptive.

Problema 2. O a doua problemă majoră care blochează dezvoltarea unor societăților interculturale sănătoase se poate rezuma la *lipsa interesului, dorinței* de a cunoaște o altă cultură. Până când, persoanele de o cultură diferită de cea autohtonă, au impresia / sentimentul că acea cultură autohtonă este „mai puțin morală, sau are valori pe care ei nu le apreciază ori nu susține valorile pe care ei le consideră fundamentale" (analizând-o din viziunea culturii proprii) nu vor avea interes să o cunoască, o vor rejecta. În loc să dorească o apropiere de ea, o cunoaștere a ei, vor prefera să stea la

distanță, să nu dețină nimic în comun cu ea din frica de „a nu-și pierde propriile valori”. Aici, ar fi necesară o implicare puternică a societății autohtone, care împreună cu indivizi foarte credibili, reprezentanți ai culturii adoptate, să educe ambele culturi legat de cauzele diferențelor culturale, cum au apărut ele, de ce unele culturi cred într-un fel unele lucruri, iar cei din cealaltă cultură cred altfel, de ce au valori diferite. Să găsească prin negocieri niște formule comune, care să fie acceptabile de ambele culturi, să demonteze prejudecăți împreună, tocmai pentru a reduce discrepanțele cognitive. Ideal ar fi, să se găsească soluții, pentru a reduce discrepanța dintre expectanțe și ceea ce se poate realiza în realitatea lor, în cazul ambelor culturi. Până cînd o societate nu înțelege modul în care s-a format propria cultură, nu are cum să înțeleagă o altă cultură. La fel, cum un om până nu se cunoaște pe sine cu greu poate cunoaște și relaționa optim cu ceilalți. Ideea ar fi, că este nevoie de schimbarea unor *scheme cognitive* în cazul ambelor culturi, tocmai pentru ca, subconștientul să nu mai reacționeze după vechile scheme. Până când unui individ, nu îi vine să facă ceva anume, pentru că așa simte, degeaba încercăm să-l convingem, pe cale conștientă, că așa e bine. Schema lui veche nu-l va lăsa să facă altfel. Chiar dacă va face, o va face forțat de logică, ceea ce după un timp nu va mai funcționa. Discrepanța dintre ce simte și ce face rațional va crește, și la un moment dat, nu va mai face față stresului generat de discrepanță, devenind vulnerabil la tulburări. Imigranții adulți, mai greu se vor deschide să analizeze dacă lucrurile stau chiar așa cum își imaginează ei, tocmai pentru că în cultura lor este înrădăciată prejudecata față de cultura vestică. O prejudecată, necesită timp și efort pentru a putea fi demontată. Copiii imigranților, care au crescut în societatea adoptivă, având influența culturii respective, chiar dacă sunt mai deschiși față de cultura vestică și conștient o văd altfel, totuși, în *subconștientul* lor există inoculată „frica” de a nu deveni similari cu cei din cultura vestică. Ei cred că astfel, încalcă regulile societății lor de origine, ceea a ce va aduce asupra lor mai devreme sau mai târziu necazuri (pedeapsa). Acest lucru se poate observa la cea de a doua, a treia generație de imigranți, care deși par că s-au integrat perfect, atunci când au un necaz, o traumă psihică, o deziluzie puternică, li se activează inconștient o schema cognitivă care constă în ideea că, „probabil, aceasta este pedeapsa cauzată de stilul lor de viață, care nu se pliază prea mult pe valorile din cultura lor originară”. La acești tineri, putem spune că această frică pare a fi ancestrală. Nu conștientizează existența ei, pentru că totul se produce la nivel subconștient. Dar, când aceste scheme se activează, tinerii devin vulnerabili, influențabili. Încearcă să caute un răspuns la cauzele suferințelor lor și încearcă să se alăture celor care promit că prin anumite comportamente își pot răscumpăra greșeala, și astfel, să scape de necazuri prin „ridicarea pedepsei” (schemă neconștientizată de ei). Aceștia devin extrem de manipulabili, prin faptul că cei care cunosc schemele cognitive ale acestora, utilizează stimuli care declanșează discrepanță cognitivă puternică și totodată insinuează soluția pentru rezolvarea conflictului cognitiv generat. Astfel, subconștientul lor reacționează și se declanșează un anumit comportament (sugerat), care (implicit) insinuează rezolvarea stării psiho – emoționale negative în care se află (adică se generează această iluzie în minte lor). S-ar putea spune că la aceste persoane, caracteristica umană (de permeabilitate versus rezistență la contact interuman), se manifestă cu intensitate maximă la ambele extreme într-o manieră bipolară. Permeabilitate maximă, față de informațiile venite de la manipulatori sau cei care au aceleași distorsiuni cognitive, și în același timp, rezistență totală față de tot ce provine de la cultura societății adoptive sau de la semenii lor care nu prezintă respectivele distorsiuni. Aceste simptome detectate ar trebui să dea de gândit. Persoanele în cauză, ajung să rejecteze orice influență care vine de la cultura adoptivă, până și ceea ce vine din partea celor din propria cultură, dar care nu au aceeași viziune cu ei. Atunci când o persoană ajunge într-o astfel de stare, nimic rațional și logic nu va avea efect asupra sa. În aceste cazuri, o posibilă soluție pentru a scoate un individ din această stare, ar fi, să fie abordat la nivel subconștient, ocolind conștientul care în aceste cazuri cenzurează și rejectează tot ce nu se pliază pe schema cognitivă pătrunsă în subconștient (cu siguranță în aceeași manieră). În aceste cazuri, se poate spune, că până și gesturile, comportamentul nonverbal pe care persoana înainte le înțelegea, interpreta corect și le utiliza, sunt rejectate și biasate, astfel încât, persoana va interpreta eronat orice gest. Acest fenomen se produce involuntar. Pur și simplu, creierul refuză să decodeze, să recunoască și să-și amintească corect tot ce știa. Acești oameni, ajung să se

comporte complet irațional, ca și cum ar fi teleghidați (de o altă minte), fără a se putea opune în vreun fel propriilor acțiuni. În aceste cazuri, pot să apară, lacune în memorie, să nu-și mai amintească nimic, ca și cum mintea lor nici n-ar fi fost prezentă la acțiune. Intervențiile utile, ar fi, cele care să prevină atingerea unor astfel de praguri extreme, tocmai pentru a nu lăsa situația să degenereze atât de mult, încât să fie aproape imposibil de remediat. Privind în urmă, istoria ne arată, prin faptul că nici o societate nu a rezistat mai mult de 100 de ani fără a genera un război, că avem de a face cu o problemă. Nu pare hilar, că toți știu acest lucru și li se pare normal? Tocmai aici avem indiciul, că de când există lumea, nu a existat niciodată o societate sănătoasă. O societate sănătoasă, nu se autodistruge tot la 100 de ani din cauza „normalității”. Atunci când un individ se sinucide toată lumea spune că a fost grav bolnav din punct de vedere psihic. Dar când o societate se sinucide? Acest lucru cum poate fi numit? Se poate crede, că mai ușor ar fi considerată crimă, decât autodistrugere. Este mai ușor să se caute vinovații, decât să se accepte faptul că s-a greșit, și că este mare nevoie de ajutor, pentru a salva ceea ce mai poate fi salvat. Pentru a putea construi o societate interculturală sănătoasă, este nevoie de colaborare puternică și mai puțină competiție. Un stil competitiv la nivel de societăți aduce dezbinare. Fiecare luptă pentru supremația propriei culturi. Ceva câștigat prin luptă, nu va aduce o pace durabilă. Tot ceea ce se impune cu forța, tot prin forță va dispare. Lupta, mereu va genera o contra luptă. De mii de ani, omenirea tot ce obține, o face prin luptă. Aceasta este cauza pentru care societățile ajung să se distrugă reciproc. Ceea ce nu conștientizează încă, este că ele, crezând că doar distrug, de fapt se autodistrug.

Ființa umană e prea concentrată pe Sine și preferă să ignore pe cei din jur. Când va înțelege omul odată, că societatea, în mod similar are un Sine, din care cu toții fac parte? Și atunci, când nu le pasă de acest Sine colectiv, de fapt, nu le pasă nici de Sinele lor individual. Paradoxal este faptul, că înzestrată fiind cu o infinitate de capacități, ființa umană nu a reușit să învețe prea multe din propriile erori…

Bibliografie

Cucoș C. (2000), *Educația. Dimensiuni culturale și interculturale*, Editura Polirom, Iași.
David D (2003), *Castele de nisip, Știință și pseudoștiință în psihopatologie,* Editura Tritonic, București, Cluj.
Denoux P (1992), *Les modes d apprehension de la difference. These d habilitation*, Universite de Toulouse, Le Mirail, Toulouse.
Fontaine O, Fontaine P, (2008) –Coordonatori: *Ghid Clinic de Terapie Comportamentală și Cognitivă,* Editura Polirom, Iași.
Levi-Strauss C, (1978), *Antropologia structurală*, Editura Politică, București.
Mesure S, Renault A (1999), *Alter ego. Les paradoxes de l identite democratique*, Aubier, Paris.
Moles A. (1980), *Psihologia kitschului*, Editura Meridiane,
Moles A (1974), *Sociodinamica culturii*, Editura Științifică, București.
Opre A. (2004), *Noi tendințe în psihologia personalității, Diagnoză, cercetare și aplicații,* Editura ASCR, Cluj – Napoca, vol. II.
Panțuru S (1995), *Fundamentele pedagogiei*, Editura Universității Transilvania, Brașov.
Plugaru L, Pavalache – Ilie M, (2007) - Coordonatori: *Educație interculturală,* Editura Psihomedia (acreditată de Consiliul Național al Cercetării Stiințifice din Învățământul Superior cod CNCSIS: 76), Sibiu, Brașov.
Sillamy N, (2000), Traducere de Gavriliu L. *Larousse*, *Dicționar de Psihologie*, EdituraUnivers Enciclopedic, București.
Smith Edward E, Nolen-Hoeskema Susan, Fredrickson Barbara L, Loftus Geoffrey R,(2005) *Atkinson & Hilgard s Introduction to Psychology: Edition 14, Traducere*, Editura Tehnică, București.
Vianu T, (1979), *Originea și valabilitatea valorilor,* în Opere, vol.8, Editura Minerva, București.
Vlăduțescu S, (2009), *Intelligence în serviciul tău – Permeabilitate la influență și manipulare*, 27 feb.
Zamfir C, Vlăsceanu L, (1998), coordonatori, *Dicționar de sociologie*, Editura Babel, București.
https://en.wikipedia.org/wiki/Intercultural – competence
intelligence.sri.ro/permeabilitatea-la-influentă-și-manipulare/

ABORDĂRI PSIHOLOGICE ASUPRA FENOMENULUI DE MOBBING

PSYCHOLOGICAL APPROACH TO THE PHENOMENON MOBBING

GEORGIANA CORCACI[1]

Abstract

Leymann (1996), introduced mobbing as a concept in the organizational environment. He considers it "a destructive process, which consists of hostile action, taken in isolation, may appear harmless, but through constant repetition dangerous effects". He argues that "Mobbing and psychological terror at work involves communication hostile and unethical directed systematically generally on a single individual, which, consequently, is pushed into a situation of helplessness that can not defend; the victim is kept in this situation months (maybe years) days for the attackers continues Mobbing (at least once a week and at least six months in a row) ".
***Keywords**: organization, mobbing, discrimination, abuse, manipulation.*

1. Abordări teoretice

Conceptul de *mobbing* a fost introdus în mediul organizațional de către Leymann, în anul 1996. Acesta îl consideră “un proces distructiv, constituit din acţiuni ostile care, luate izolat, pot apărea anodine, dar care, prin repetiţie constantă pot avea efecte primejdioase”. Tot el susţine că “mobbing-ul sau teroarea psihologică la locul de muncă implică o comunicare ostilă şi neetică, îndreptată sistematic asupra unui singur individ, care, în consecinţă, este împins într-o situaţie de neajutorare şi în care nu se poate apăra; victima este ţinută în această situaţie luni (poate chiar ani) de zile, timp în care atacatorii continuă mobbing-ul (cel puţin odată pe săptămână şi cel puţin şase luni consecutiv)”. Heinz Leymann este doctor în psihologia muncii şi profesor la Universitatea din Stockholm. El a observat existenţa şi acţiunea unor fenomene de denigrare, de încălcare a drepturilor, agresiune şi hărţuire psihologică, la care sunt supuşi oamenii la locul de muncă, fapt care generează importante prejudicii personale, dar şi la nivel organizaţional, acestea întinzându-se de la simpla rănire şi izolare în grupul de muncă, până la sinucidere. Potrivit lui Leymann, mobbing-ul are două perspective: una mai atenuată iar alta mai dură. Prima, vizează persecuţia la locul de muncă, pe când a doua, mult mai radicală, defineşte fenomenul ca o psihoteroare la locul de muncă.

Din perspectiva lui M. Zlate (2006), mobbing-ul reprezintă o situaţie comunicativă care ameninţă să-i producă individului daune grave atât pe plan psihic cât şi fizic. Mobbing-ul este un proces distructiv, fiind constituit din acţiuni ostile care, luate izolat, pot părea anodine, dar prin repetiţie constantă au efecte primejdioase.

Nicolae Mitrofan susține că mobbing-ul se manifestă într-un mod ascuns, fiind greu de depistat şi demonstrat, acesta considerând că: “agresivitatea este orice formă de conduit, orientată cu intenţie către obiecte, persoane sau către sine, în vederea producerii unor prejudicii, a unor răniri, distrugeri şi daune şi menţionează trei abordări ale agresivităţii: comportamentul înnăscut (ereditar), reacţia de frustrare (mediu)” şi comportamentul învăţat (educaţie şi/sau mediu)”.

[1] Associate Professor PhD., Faculty of Psychology, "P. Andrei" University of Iasi, Romania.

În anul 2002, Bogathy include fenomenul de mobbing în sfera conflictului interpersonal despre care afirmă: "conflictul interpersonal implică două sau mai multe persoane care percep ca fiind în opoziție una față de cealaltă în ceea ce privește scopurile urmărite, atitudinile, valorile sau comportamentele manifestate."

În cadrul organizației mobbing-ul generează efecte vaste precum afectarea comunicării, fluctuaţiile de personal, degradarea relaţiilor intercolegiale, absenteismul sau apelarea frecventa la concedii de boală sau concedii de odihnă. Acest fenomen poate genera totodată şi dezechilibre sociale precum şi alternarea capacităţii de muncă şi de menţinere şi desfăşurare a unor relaţii fireşti cu familia şi grupurile sociale a individului. În vederea unei explicitări mai exacte a termenului de mobbing este necesară cunoaşterea comportamentelor utilizate de agresori în ceea ce priveşte victimele.

În această direcţie Leymann a realizat un studiu asupra a treizeci de angajaţi care aveau patruzeci şi cinci de comportamente diferite, pe care, în funcţie de repercursiuni le-a ordonat în cinci categorii, după cum urmează:

1. Impiedicarea victimei de a se exprima;
2. Izolarea victimei;
3. Desconsiderarea victimei in faţa colegilor;
4. Discreditarea victimei în munca sa;
5. Compromiterea sănătăţii victimei.

Aceste cinci categorii dezvoltate de Leymann constituie o bună operaţionalizare a conceptului de mobbing şi se caracterizează prin diferite tipuri de acţiuni posibile. Astfel, impiedicarea victimei de a se exprima poate presupune atât abordări verticale (superior - subaltern), cât şi abordări orizontale (coleg - coleg). Prima abordare implică refuzul superiorilor de a-și lăsa subalternii să-şi exprime liber ideile, exercitând asupra lor presiuni constante. Al doilea tip de abordare vizează acţiuni ale colegilor menite să îngrădească libera exprimare prin ameninţări, refuzul contactului, critici continue (privind viaţa profesională sau personală a victimei), jigniri sau orice alt tip de comportament negativ şi neetic. Izolarea victimei este o altă modalitate de hărţuire care se realizează prin izolarea verbală sau atribuindu-i-se acesteia un post care să o izoleze de restul colectivului. Tot aici, mai putem întâlni si comportamente precum negarea prezenţei fizice a victimei sau interzicerea comunicării cu aceasta.

A treia categorie de acţiuni include calomnierea victimei prin lansarea de zvonuri false și ridicularizarea acesteia. Se poate ajunge chiar şi la insinuarea unei boli mintale sau la inventarea unei infirmităţi. Pot fi atacate convingerile religioase, politice ale celui agresat sau se pot utiliza comportamente imitative constante la adresa sa. Tot aici, putem întâlni comportamente rasiste sau xenofobe şi se pot realiza atacuri în ceea ce priveşte o posibilă orientare sexuală a celui agresat. Victima poate fi de asemenea, obligată să realizeze acţiuni umilitoare, iar deciziile ei să fie mereu discreditate, puse sub semnul întrebării ori contestate din start, fără a i se mai da victimei vreun fel de drept de a riposta în nici un fel.

Discreditarea profesională a victimei se poate realiza prin următoarele modalităţi:

- privarea de la întreprinderea oricărui tip de acţiuni la locul de muncă;
- prin atribuirea unor sarcini greu sau chiar imposibil de realizat, acestea fiind lipsite de sens sau scop;
- prin realizarea unor acțiuni umilitoare, menite să îi provoace victimei scăderea stimei de sine şi creşterea gradului de indecizie.

Ultima categorie poate cu uşurinţă să fie catalogată drept cea mai gravă, deoarece efectele sale ţin de starea de sănătate a victimei. Acest tip de hărţuire se manifestă cu precădere prin:

- agresare fizică (fără gravitate);
- ameninţări constant;
- provocare intenţionată de prejudicii;
- provocare de neplăceri atât la locul de muncă, cât și acasă.

2. Conceptul de discriminare socială

Conceptul de discriminare socială s-a dezvoltat ca urmare a luptelor politice pentru drepturi egale între indivizi, care au avut ca rezultat, în cele mai multe țări occidentale la începutul celei de-a doua jumătăţi a secolului XX, eliminarea treptată a diferenţelor de tratament juridic. Discriminarea poate fi privită şi percepută prin prisma a patru dimensiuni: socială, culturală, economică şi juridică.

Dimensiunea socială implică orice fel de atitudini negative adoptate faţă de persoane şi grupuri aflate sau nu în dificultate, aplicându-se şi în cazul minorităţilor vizibile, femei, persoane cu handicap, persoane de vârstă înaintată. Această dimensiune este în directă și strânsă legătură cu ce-a de-a doua, cea culturală, care având la bază relaţiile de rudenie, apartenenţă etnică şi religioasă şi orientare sexuală, se manifestă sub forme diverse precum: șovinism, rasism, xenofobie, etnocentrism sau etichetare. Celelalte două dimensiuni ale discriminării pot fi analizate la nivel macrosocial, după cum urmează: cea economică se referă la atribuirea resurselor, accesul la diferite ocupaţii şi activităţi economice şi distribuirea bunăstării într-un mod echitabil, just şi bazat pe criterii transparente şi general acceptate. Pentru evitarea discriminării economice se recomandă abordarea unui regim democratic, deoarece acesta crează un cadru propice funcţionării unor instituţii şi unor organizaţii non-guvernamentale abilitate în lupta cu orice modalitate de manifestare a discriminării în societate. Discriminarea vizează conform lui J. F. Amadieu (Les lofts du destin 2006, p.82) şi în funcţie de sectoare „ea poate fi mai importantă în ramurile în care există contact cu clientul în servicii şi activităţi comerciale."

Din punct de vedere juridic, discriminarea vizează mai ales individul în detrimentul grupului. „O diferenţă de tratament este discriminatorie doar atunci când aceasta este ilegală." (M. Miné, Les concepts de discrimination directe e indirecte, 2003, p.15). Individul este discriminat, atunci când, într-o anumită situaţie, este tratat diferit faţă de alţii, fără a avea un motiv întemeiat. „Discriminarea poate avea loc numai în spaţiul concurenţei normate de criterii obiective, care se constată că au fost îndepărtate în favoarea altor criterii „străine situaţiei considerate" (G. Calvès, Discrimination, 2006, p.57).

3. Teorii asupra discriminării, factor declanșator al fenomenului de *mobbing*

Termenul de discriminare „este folosit pentru a descrie o acţiune a unei majorităţi dominante în raport cu o minoritate şi implică un prejudiciu adus unei persoane sau unui grup" (I. Mihăilescu în C. Zamfir, L. Vlăsceanu, 1993, p.177). Pentru explicarea cât mai exactă a procesului de discriminare şi a apariţiei lui au fost concepute diferite teorii ce evidenţiază mecanisme de gândire şi comportamente care sunt generatoare de intoleranţă, precum:

Teoria conflictelor reale. Această teorie a fost concepută de către Muzafer Sherif în anul 1996, el susţinând că discriminarea apare atunci când există o competiţie pentru resursele limitate pe care le deţin două grupuri, în acest context indivizii tind să favorizeze membrii propriului grup. Sherif arată că una dintre cauzele fundamentale ale apariţiei discriminării şi prejudecăţilor o constituie acest conflict pentru resursele limitate. (R. Bouhis, A. Gagnon, L. Celine Moise, 1996, p.132).

Teoria identităţii sociale. Elaborată în anul 1981, de către Henry Tajfel, teoria identităţii sociale arată că indivizii tind să discrimineze în favoarea propriului grup, pentru ca acesta să obţină o poziţie superioară în societate. Teoria, în prima ei formă concepută de Tajfel si Turner în 1979 defineşte identitatea socială ca fiind conştiinţa apartenenţei la un grup social, întărită de semnificaţia emoţională şi cea a valorii statutului de membru al grupului (D. Abrams în G. M. Breakwell (coord.), 1992, p.58). Discriminarea contribuie la identitatea socială, care la rândul ei, poate reprezenta un factor important în influenţarea într-un mod pozitiv, a stimei de sine a indivizilor. În urma realizării multor studii pe această temă s-a ajuns la concluzia că discriminarea intergrupuri este asociată motivaţiei de a câştiga şi apoi a menţine o identitate socială pozitivă.

Teoria echităţii. Este concepută între anii 1963 şi 1965 de către psihologul J. Stacey Adams, care porneşte de la premisa că sursa motivaţiei rezidă din modul în care se realizează comparaţia eforturilor pe care cineva le face dintr-o anumită poziţie şi a recompenselor pe care le obţine, cu eforturile sau recompensele altei persoane sau grup. Această teorie afirmă că, în majoritatea

cazurilor, indivizii încearcă să ajungă la o anumită dreptate în raport cu relaţiile pe care le au cu cei din jurul lor şi se simt inconfortabil când sunt puşi în faţa injustiţiei sociale. Deoarece inechitatea poate produce situaţii conflictuale, slăbind motivaţia, J. S. Adams sugerează o serie de variante de reducere a inechităţii, precum: schimbarea perspectivei individului asupra propriilor eforturi şi recompense, schimbarea percepţiei asupra recompensei şi eforturilor acordate persoanei sau grupului la care te raportezi, făcând comparaţia; alegerea unui alt element, persoană sau grup pentru realizarea comparaţiei; modificarea recompenselor şi eforturilor personale. (A. Azzi în R.Z. Bourhis, J.P. Leyens (coord), 1997, p.228). Pentru combaterea si chiar eliminarea discriminării, prejudecăţilor si conflictelor dintre grupuri ar putea fi suficient ca resursele materiale, să fie distribuite într-o manieră echitabilă pentru ambele părţi implicate. (Austin, 1986, în A Azzi, p.229)
Teoria privării relative. Teoria privării relative prezintă cel mai exact comportamentul grupurilor dezavantajate. Conform lui Guimond şi Tougas (apud R.Z. Bourhis, A Gagnon, L.C. Moise în J.Ph.Lezens, 1997, p144-145), privarea relativă între grupuri se resimte atunci când membrii unui grup defavorizat remarcă o contradicţie între situaţia actuală din interiorul grupului şi cea la care ei consideră că au dreptul în mod colectiv şi ceilalţi. Această teorie o completează pe cea a etichetăţii, ambele subliniind importanţa proceselor de deformare cognitivă, făcând mai lesne de înţeles motivul pentru care grupurile dezavantajate nu se mobilizează mereu pentru oprirea procesului de discriminare. Există o privare relativă intrapersonală (în această situaţie indivizii comparându-se cu ei inşişi) şi un tip de privare relativă intergrupuri, denumită şi relativă colectivă, care vizează sentimentul de insatisfacţie provocat de inegalităţile, inechităţile pentru soarta grupului de apartenenţă şi pentru un out-group considerat mai înstărit (Runciman, 1966, Walker şi Pettigrew, 1984 în S. Guimond, F. Tougas, 1997).
Teoria interacţiunii comportamentale. A fost concepută de Robbie (apud. Bourhis, Turner, Gagnon). Această teorie evidenţiază faptul că discriminarea în favoarea propriului grup, este un lucru considerat raţional, instrumental şi economic. Tendinţa indivizilor este în general, de a favoriza membrii grupului propriu, defavorizându-i astfel, pe cei ai altor grupuri, pentru maximizarea propriului câştig.

4. Diferenţele terminologice și factorii care contribuie la apariția *mobbing*-ului

Abuzul – Este utilizat pentru a indica orice fel de comportament diferit de o conduită responsabilă şi implică utilizarea greşită a puterii fizice şi psihologice.
Actul de violenţă – În general, include orice tentativă de rănire fizică sau atac la persoană, incluzând şi un eventual rău fizic.
Ameninţarea – Cauză a pericolului de moarte sau anunţ al intenţiei de a face rău integrităţii unei persoane.
***Mobbing*-ul** – Comportamentul ofensiv si repetat, constând în acţiuni dure, răzbunătoare sau atacuri duşmănoase menite să umilească şi să subestimeze un individ sau un grup de indivizi. La fel ca orice alt fenomen, mobbing-ul are la bază câteva cauze care au dus la apariţia sa:

- Factori individuali - trăsăturile de personalitate, stilul de abordare al problemei, variabilele socio-demografice, comportamente specifice. Toate acestea se întâlnesc deopotrivă la angajat cât şi la victimă.
- Factori organizaţionali - cultura si climatul organizaţiei, stilurile de conducere (democratic, dictatorial şi laissez faire), restructurări.
- Factori sociali - rata şomajului, schimbările economice, emigrarea
- Factori situaţionali - schimbări la nivelul conducerii sau nesiguranţa la locul de muncă.

În afară de aceste patru mari categorii de factori, se mai pot lua în calcul si alte cauze, precum nivelul ridicat de stress, relaţiile intercolegiale deficitare si stress-ul organizaţional, care poate apărea la nivelul de comunicare, leadership şi organizare a muncii.

Concluzii

Acest tip de agresiune poate duce până la lovire sau agresare sexuală a victimei. Violenţa la locul de muncă a început doar de curând să primească importanţa şi atenţia cuvenită, după ce a fost mult timp ignorată, negată sau considerată o realitate dură. Atât angajatorii cât şi angajaţii au în prezent interesul de a reduce sau chiar de a elimina în totalitate, dacă este cu putinţă, violenţa la locul de muncă. Pentru angajatori, acest fenomen poate însemna cheltuirea unor bani în plus pentru asigurări şi plăţi compensatorii. Violenţa poate duce şi la o imagine negativă creată organizaţiei ceea ce generează o dificultate în ceea ce priveşte păstrarea sau recrutarea personalului, respectiv se poate ajunge la o micşorare a productivităţii şi competitivităţii. Pentru angajaţi violenţa la locul de muncă poate cauza durere, stress şi posibil chiar dizabilităţi sau chiar moarte. Atacurile fizice sunt cu siguranţă periculoase, însă atacurile psihologice materializate într-o formă persistentă a abuzurilor verbale sau ameninţărilor, pot în egală masură, să degradeze sănătatea angajaţior provocând anxietate sau stress, care pot duce la un consum crescut de tutun, abuz de alcool sau pastile, ori la adicţii și comportament nesănătos, acestea putând genera şi ele la rândul lor, violenţă. Efectul cumulativ al acestor tipuri de practici poate avea urmări serioase, atât asupra sănătăţii fizice cât și a celei mentale a angajaţilor.

Bibliografie

1. Abrams, D., în G.M. Breakwell (coord), 1992, p.58); *Empirical Approaches to Social Representations & Identity: 20 Years On*, Papers on Social Representations, Volume 20, pages 17.1-17.4 , 2011.
2. Azzi, A.E., în *Stereotipuri, discriminare şi relaţii intergrupuri*, Richard Y. Bourhis, Jasques-Philippe Leyens, coord ed. Polirom Iasi, 1997.
3. Azzi, A.E., O. Klein, *Psychologie Sociale et Relations Intergroupes*. Dunod. Nouvelle Edition, 2002.
4. Bourhis, R.Y., A. Gagnon, L.C. Moise, 1996, *Discriminare şi relaţii intergrupuri* în J. Ph., Leyens (coord.), *Stereotipuri, discriminare şi relaţii intergrupuri*, Editura Polirom, Iaşi, pp.124 – 154, 1997.
5. Calvès, G., *La discrimination positive* , PUF ed., ISBN 978-2-13-056216-0, p.57, 2006.
6. Corcaci, G., Roman, A. Dragomir, C., Boghean, S. *Hărţuirea psihologică în organizaţii – Mobbing-ul, Anuarul Universității Petre Andrei – Iași,* Fascicula: Asistenta Sociala, Sociologie, Psihologie, p. 431-446, 2011.
7. Directiva 89/391/CEE din 12 iunie 1989.
8. Directiva 89/391/CEE din 12 iunie 1989 privind securitatea şi sănătatea în muncă.
9. Directiva 2000/43/EC care tratează implementarea egalităţii de şanse a persoanelor indiferent de rasă sau etnie.
10. Folkman, S, R.S. Lazarus, *If it changes it must be a process: Study of emotion and coping during three stages of a college examination,* Journal of Personality and Social Psychology, Vol 48(1), 150-170. 1985, apud. Zlate, p. 574, 2007.
11. Guimond, S., F. Tougas, *Sentimente de injustiţie şi acţiuni colective: privarea relativ*ă în R.Y.Bourhis, J.Ph. Leyens (coord.), *Stereotipuri, discriminare şi relaţii intergrupuri,* Editura Polirom, Iaşi, 1997.
12. Amadieu, J.F., *Les lofts du destin*, Dunod, p.82.
13. Legea nr. 202/2002, privind egalitatea de şanse între femei şi bărbaţi, actualizată şi republicată în anul 2007 şi OG nr. 137/2000, privind prevenirea şi sancţionarea tuturor formelor de discriminare, cu modificările şi completările ulterioare.
14. Leymann, H., *The content and development of mobbing at work, European Journal of Work and Organizational Psychology,* 1996.
15. Leymann, H., *Mobbing: La Persécution au Travail,* Ed. Sueil, 1996.
16. Miné, M., *Les concepts de discrimination directe e indirecte*, http://www.era-comm.eu/oldoku/Adiskri/02_Key_concepts/2003_Mine_EN.pdf, 2003.
4. Mihăilescu în Dictionar de sociologie, (coordonatori Catalin Zamfir, Lazar Vlasceanu), Bucuresti, Babel, p. 177, 1993.
17. Moscovici*, Psihologia socială sau mașina de fabricat zei,* ed. Polirom, 1997.
18. Zlate, M., *Tratat de psihologie organizaţional-managerială (vol.2),* Editura Polirom, Iaşi, 2007.

PROIECTUL ILUMINIST ÎN EPOCA POSTMODERNĂ

ILUMINIST PROJECT IN POSTMODERN EPOCH

Eudochia Saharneanu[1]

Abstract

In this paper the place and the role of the Enlightenment in the system of Modern and Postmodern is analyzed. The author reveals the components of the Enlightenment project in order to define in it the creative, life-like and actual for the conditions of the postmodern era. The points of deformation of the Enlightenment project in the terms of the Modern and post-modern era are determined. The author recognizes the urgency of creating a new Enlightenment.
Keywords: *Project of the Enlightenment, Modern, Postmodern, creativity, rejection of creativity, saving the Enlightenment project, the new Enlightenment.*

Gândirea filosofică şi culturologică se află într-o permanentă căutare a variatelor determinări ale prezentului, iar în spatele lor se întrevede necesitatea a ceea ce este actual. Pe parcursul istoriei o astfel de categorie a devenit conceptul de Modern şi, mai recent, Postmodern. E de menţionat, că poate nu atît de des dar în acelaşi context aceşti termeni sînt conjugaţi cu conceptul de Iluminism. Reprezentativ în acest sens este Michel Foucault cu remarcabilele sale interogaţii: *Ce este Iluminismul? Ce este actualitatea?*

În continuare, vom încerca să elucidăm locul şi rolul Iluminismului în modernitate şi postmodernitate, părţile componente ale proiectului Iluminist din perspectiva elementelor creative, vitale şi actuale pentru epoca Postmodernă. Vor fi elucidate deformările proiectului Iluminist în Modernitate şi Postmodernitate şi se va recunoaşte necesitatea unui nou proiect Iluminist pentru contemporaneitate.

Întrebarea care ne frământă astăzi priveşte locul ocupat de secolul al-XX-lea pe scara umanizării omului, a fiinţării sale ca umanitate. Omenirea ca umanitate nu este un produs spontan al naturii, ci rezultatul activității sale asupra ei însăși. Astfel, ea s-a constituit ca realitate economică, social-politică și spirituală, iar formele sale de socializare s-au sublimat spiritual în valori umaniste, care se metamorfozează treptat în posibilități de manifestare pentru mulțimea oamenilor. Prin toate componentele sale, civilizația modernă a descoperit creativitatea umană și a stimulat multiplicitatea formelor ei.

Procesul umanizării a căpătat astfel, o deschidere total novatoare, iar valorile umaniste o rezonanță culturală și socială necunoscută încă. Ideea de progres – împărtășită de Descartes, Spinoza, filosofii francezi ai Luminilor, Kant, Hegel, Marx și până la gânditorii liberali ai secolului XIX, J. Mill și B. Croce – exprimă sintetic această deschidere umanizantă și umanistă a modernității, considerată ca una dintre aspirațiile sale primordiale.

Civilizația modernă a capitalismului, de astfel ca și întreaga istorie, n-a evoluat liniar/ noua pagină a istoriei pe care a inaugurat-o, în pofida posibilităților pe care le-a declanșat, a fost și a rămas profund contradictorie, adesea răvășitor de conflictuală. Ciocnirile și exploziile din cadrul

---

[1]doctor habilitat, prof. univ., State University "Ion Creangă", **Chisinau, Rep. Moldova**.

fiecărei societăți industriale s-au combinat ulterior, cu conflictele extinderii modernizării spre zonele semiperiferice și periferice ale sistemului mondial.

Crizele istoriei, au dezvăluit profunzimea rupturii care s-a produs între principiile fondatoare ale modernității. Cea mai spectaculoasă a fost și a rămas aceea dintre progresul general uman anunțat și așteptat și cel parțial, sectorial care s-a împlinit. În fapt, s-a produs o sciziune în existența oamenilor între principiul filosofic al rațiunii umane și cel al raționalității pragmatice, ca urmare a renunțării la cel dintâi în favoarea celui din urmă. A prevalat principiul eficienței și al instrumentalizării, abandonându-se afirmarea primordialității omului, a libertății și creativității lui. Progresul economic și tehnic, vizibil într-un spațiu limitat al capitalismului, încă de la sfârșitul secolului trecut, a permis o anumită umanizare a condițiilor de existență pentru mari grupuri de producători, dar nu și revalorizarea forței de muncă. Economia liberală a revoluționat tehnologia producției, dar a menținut până târziu, în secolul XX mizeria pentru numeroase categorii defavorizate. *Omul ca marfă este considerabil subevaluat,* față de reprezentarea pe care i-a conferit-o rațiunea.

A fost secolul XX unul al progresului sau unul al regresului uman? Și una și alta, s-ar părea la prima vedere. Dar un asemenea răspuns nu este nici pe departe satisfăcător din punctul de vedere filosofic sau al rațiunii umane, dintr-un motiv foarte simplu: în timp ce progresul realizat a fost unul parțial, în special economic, științific și tehnic – cu anumite efecte asupra unei arii restrânse a umanizării – regresul a fost brutal, apocaliptic după expresia lui Adorno, a afectat profund țesutul umanizat acumulat anterior, în primul rând *principiul supremației omului.* Altfel spus, a fost supus distrugerii principalul și atotcuprinzătorul fundament al umanizării pe scară istorică. Chiar dacă astăzi au fost depistate momentele apocaliptice ale acestui regres nu se poate ignora faptul că supremația omului este subminată de proporțiile atinse de marginalizarea și excluderea unor grupuri, de noua expansiune a sărăciei și degradarea identității oamenilor, care se produc pe fundalul unei prosperități unice în istorie și a celei mai spectaculoase a tehnicii, a creșterii productivității muncii.

Nici în zilele noastre, după un secol de dezvoltare impetuoasă tehnologică și economică, salvgardarea condiției omului n-a ajuns o consonantă a funcționării economice. Aceasta se întâmplă chiar atunci când creativitatea umană a devenit fundamentală pentru orice nou progres. Mai mult decât atât, valoarea civică și politică a omului din regimurile democratice este continuu pusă sub semnul întrebării nu de o dictatură, ci de disfuncționalitățile și crizele economiei de piață, nereglementate. Logica ei nu respectă – nu poate respecta – principiul supremației omului, a perfectării condiției sale.

Trebuie remarcat că istoria umană implică dintotdeauna, prezența activă a rațiunii umane. Procesul umanizării, adică a formării și dezvoltării istorice a realității umane în întreaga sa complexitate, economică, social-politică și spirituală, este cea mai pregnantă manifestare a *intervenției active a rațiunii în istoria omenirii.* Altfel spus, a funcțiilor sale de cunoaștere, valorizare, de elaborare a finalităților acțiunii sociale și individuale, a normelor de organizare comunitare și statale, a codurilor lor morale, a conservării și transmiterii patrimoniului lor spiritual – pentru a ne referi doar la cele mai importante atribute ale rațiunii. Din cele mai vechi timpuri reconstruibile și până în zilele modernității contemporane, istoria fiecărei societăți de mai mare complexitate s-a făurit prin organizarea ei pe baza unor principii raționale, cum este de pildă, luarea în considerare și apărarea *esenței sociale* a existenței umane. Toate formele de organizare socială se subordonează – utilizând, firește, o diversitate de mijloae specifice fiecărei epoci – cunoaștere și supremația omului. Ea consolidează aria socialității, îi lărgește formele de manifestare, sudează interesele individului cu cele generale. Rolul statului ca instrument al rațiunii este primordial în descurajarea pasiunilor și concilierea conflictelor riscante pentru socialitate, pentru lărgirea spațiului de libertate. Astfel spus, oamenii pot fi agenții unei istorii umanizate, dacă acțiunea lor respectă solicitările rațiunii, dar și ai uneia dezumanizate, barbare, dacă se îndepărtează de valorile ei.

Caracterul paradoxal al civilizației moderne se vădește cel mai pregnant în sfera libertății individului. Modernitatea a inventat individul, omul singularizat, formulând dreptul libertății sale, s-a decis treptat universalizării lui, dar – în mod neașteptat pentru puritatea ideii – a produs și

anticorpii realizării sale. Unii dintre ei, fiind deosebit de virulenţi şi distructivi. Libertatea omului nu este din păcate o dimensiune stabilă a civilizaţiei moderne, ci una potenţială şi profund oscilantă. Ea nu este un dat ireversibil pentru cei mai mulţi, ci unul care trebuie apărat de-a lungul întregii existenţe a oamenilor. Altfel, ea riscă să se volatizeze, să rămână o idee abstractă generoasă, dar neîmplinită. Cu permanenta sa fluctuaţie între utopia abstractă şi împlinirea sa parţială, sfera libertăţii omului concentrează în sine esenţa modernităţii cu deschiderile, fracturile şi prăbuşirile sale. Ea este unul dintre simbolurile acesteia: întruchipează diferenţa – uneori, considerabilă – dintre speranţa ideală şi întruchiparea umană, reală, mediocră.

Civilizaţia modernă este aşa cum am văzut anunţată de o adevărată revoluţie a spiritului, a gândirii şi a mentalităţilor, una care cu intermitenţe, stagnări şi involuţii, se prelungeşte până în zilele noastre. Ea este cea a afirmării omului ca individ, altfel spus a omului având dreptul la libertate. Aceasta reprezintă cealaltă faţetă a postulării primordialităţii raţiunii.

Dreptul omului la libertate este probabil cea mai *mare invenţii* a li, a istoriei şi spiritului său. Această idee nu-i este înnăscută, deoarece pentru a inventa ideea şi a o introduce în practica socială, i-au trebuit istoriei omului milenii succesive. Prima formă a libertăţii a fost una de care el a devenit conştient foarte încet şi foarte târziu. A fost aceea prin care oamenii au început să se diferenţieze de natura înconjurătoare, să-şi construiască o lume a lor, complet inedită. O lume pe care au creat-o prin mijloace făurite şi puse în mişcare de ei înşişi.

Istoria umană începe astfel printr-un *act de eliberare* faţă de natură, de mediu, fireşte relativ, dar totuşi epocal. Ea începe printr-un *act de libertate* fără de care n-ar fi existat nimic, absolut nimic, din istoria lor ulterioară, din istoria umanizării lor. Au trecut milenii după milenii pentru că abia în zorii modernităţii câţiva gânditori să descopere grandoarea operei umane, unicitatea ei, faptul că ea depăşeşte prin complexitate tot ceea ce a produs natura până astăzi. Ea a fost creată fără ca oamenii să fi avut conştiinţa exactă a ceea ce au făcut. Iar complexitatea operei le-a depăşit posibilităţile intelectuale de a o înţelege şi mijloacele materiale de a-i controla evoluţiile. De aceea propria lume le-a scăpat de sub control, oamenii ajungând adesea prizonierii şi victimele ei.

În procesul istoric al făurării libertăţii – pentru că oamenii şi-au creat-o, ea nu le-a fost dată – un moment de mare rezonanţă este cel al libertăţii raţiunii de mit, de predominanţa spiritului mitic, cel al formării raţiunii ca instrument al cunoaşterii. Acest *al doilea act de libertate* – care are o expresivitate plastică în filosofia greacă antică – inaugurează eliberarea spiritului şi al înaintării lui pe calea cunoaşterii de sine. Omul începe astfel să capete conştiinţa alegerii pe terenul raţiunii, a ţelurilor şi mijloacelor decantate prin intermediul ei, descoperă ceea ce filosofii au numit liberal arbitru. Eliberarea raţiunii de mit este prima treaptă pe calea libertăţii interioare a subiectivităţii omului, premisa constituirii conştiinţei sale filosofice şi etice. Este schiţată posibilitatea surprinderii *diferenţei specifice* a omului în lume, *a alternativelor acţiunii sale,* fără de care nu există libertate. Ciocnirea spiritului cu sine însuşi pentru a alege o variantă a acţiunii, un mod de existenţă, este exerciţiul său permanent prin care accede la libertate, învaţă să şi-o asume. Înţelepciunea raţiunii era expresia favorită a libertăţii spiritului pentru Platon, ea găsindu-şi întruchiparea în cunoaşterea de sine. Importantă neîndoielnic, ea se dovedeşte însăşi insuficientă pentru a asigura libertatea de acţiune a oamenilor.

Ceea ce părea să fie treapta supremă a libertăţii pentru filosofia antică europeană se va dovedi doar una dintre dimensiunile ei, care nu duce nemijlocit la o nouă lărgire a spaţiului de libertate. Ea se va extinde într-o direcţie imprevizibilă, probabil chiar şocantă, pentru gândirea platoniană sau aristotelică, cea a agorei, a cetăţeniei oamenilor dintr-un stat. Dar pentru aceasta va trebui să se inventeze *dreptul lui natural la libertate.* Răsturnarea istorică în conceperea omului este considerabilă dacă se ţine seama că acelaşi principiu în fond, ce al naturii a fost utilizat, în Grecia antică pentru a legitima sclavia, iar în zorii civilizaţiei moderne pentru a solicita egalitatea şi libertatea civică. Ce s-a petrecut între timpul lui Aristotel care scria în *Politica* despre sclav că „este prin natura lui sclav" [1, p. 26], „sclavii din natură" [1, p. 27], despre stăpânul care „are o natură de stăpân" [1, p. 31] şi Spinoza, Locke, filosofii de mai târziu ai Luminilor, ce invocau dreptul natural al omului, al individului la libertate, în modul cel mai firesc? Nu natura omului s-a schimbat ci

modul de a o percepe, de a o concepe. Iar această mutație autentică și-a avut rădăcinile, oricât de ciudat ar putea să pară, în expansiunea comerțului în secolele XV și VI, strâns legate de nevoia de libertate a comercianților și întreprinzătorilor, a raporturilor dintre ei. Nevoia de libertate a comerțului și-a exprimat într-o *paradigmă filosofică* de mult mai mare deschidere, care transgresa chiar și pe aceea a libertății burgheze comerciale, *cea a libertății omului.*

Printr-un travaliu complex și subtil al rațiunii, ideea libertății naturale a omului se dezvoltă și conduce la o adevărată teorie a individului ca *entitate de sine stătătoare în singularitatea sa.*

Individul ca entitate singularizată a fost inventat de modernitate deoarece ea avea nevoie ca acțiunea oamenilor să se desfășoare într-un cadru economic și social ce le putea oferi un ansamblu de posibilități civice, politice și economice, adică tot atâtea drepturi pentru a putea să le pună în valoare. Individul este liber, în măsura în care societatea îi conferă și îi consfințește drepturile sale, ce se obiectivează de fapt într-o rețea de raporturi sociale. Numai materializate în relații funcționale, aceste drepturi sunt valabile, autentice. Marea noutate a descoperirii individului rezultă din conceperea lui primordială ca ființă socială și politică, iar libertatea lui ca un mod de existență și manifestare, nu numai ca o simplă stare subiectivă. Omul ce se creează pe sine, în accepția proprie a termenului, o face într-un *mod social,* prin gândirea și acțiunea lui socială, o face *umanizându-se,* dezvoltându-și socialitatea (esența socială) și nu distrugând-o.

Astfel, asistă, la o autentică retragere în fața unei probleme fundamentale, eterne a existenței omului, care trădează o autentică frică în fața cunoașterii, a unei eventuale abandonări a câtorva fetișuri mentale desuete. Istoria umană a dat și a confirmat continuu răspunsul ei la falsa opoziție amintită: *libertatea oamenilor a fost calea și rezultatul umanizării,* prin transformarea naturii și reglementarea vieții sociale pe temeiuri umanitare. Aceasta înseamnă că libertatea s-a bazat întotdeauna pe cunoașterea determinismului lumii, a domeniilor ei variate, eliberându-se de constrângerile sale numai prin supunerea formelor lui. Aceste constrângeri n-au dispărut, dar oamenii au învățat să le domine, să le utilizeze. Într-un asemenea orizont al cunoașterii se conturează pentru oameni diverse alternative, intervine posibilitatea opțiunilor conștiente pe baza unor interese, valori, temperamente, a liberului lor arbitru. Limitele libertății sunt cele ale cunoașterii, dezvoltării economice și sociale, ale manifestării politice și culturale, asumării propriei vieți și istorii. Astfel spus libertatea oamenilor rezultă din interferența proceselor umanizării determinismului natural și a celui social, a capacității lor de a le folosi în favoarea vieții și istoriei lor. Ea nu le este dată, așa cum am menționat, ci construită, obținută, fiind întotdeauna expresia unei *finalități și voințe clare a oamenilor de făurire a destinului lor,* de diversificare și singularizare a lor. Cu alte cuvinte, determinismul umanizat generează *șansele libertății,* care însă nu le este acordată, ci trebuie materializată prin acțiunea finalistă a oamenilor.

De aceea, democrația politică este o fațetă esențială a libertății umane, dar nici pe departe unică. În ea ar trebui să se includă treptat toate celelalte componente, economice, sociale și culturale, ale afirmării omului. Ființa omului fiind unitară, libertatea trebuie să aibă în vedere împlinirea sa globală, integrală și nu sectorială, unidimensională.

Este greu de acceptat reducerea libertății la un singur plan al ei. Cu atât mai puțin poate fi admisă rezumarea ei la cea exclusiv a spiritului. Însemnătatea acesteia este în afara oricărei îndoieli, dar valorificarea ei se realizează numai prin posibilitățile exteriorizării sociale a spiritului, ale menținerii integrării etice și umanitare a omului, ale rezistenței lui la degradare și opresiune. Ori de câte ori libertatea spiritului există numai pentru sine, nu și pentru ceilalți, ea se sterilizează, se evaporă. Rămâne doar ca o supapă de consolidare a oamenilor față de ei înșiși, ca o alinare a propriilor abdicări și remușcări, firește atunci când ele există. Libertatea conștiinței nu este reală fără cea politică, iar adesea fără cea socială.

Libertatea fiind calea și rezultatul umanizării oamenilor, expresie a diversității și singularizării lor, ea nu este și nu poate fi în esența sa antisocială și antiumană. Utilizarea libertății oamenilor este un nonsens total, a cărei experiență tragică a fost deja făcută în anii interbelici ai ascensiunii fascismului în toate țările Europei și a pregătirii genocidului din cel de al doilea război mondial. Și totuși, nici astăzi, după mai bine de o jumătate de secol, nu s-au tras toate învățămintele din tragedia

acelor ani. Libertatea unora – fie ele forțe economice, sociale, politice sau indivizi – de a declanșa procese distructive ale socialității, ale sentimentelor umanitare, de a suscita stări antiumane, reprezintă negarea libertății. Aceasta este – o afirmăm în modul cel mai răspicat – *univocă,* se constituie și se propagă într-o singură direcție, *cea a umanizării.* Traseele multiple ale libertății se realizează numai în spațiile umanizării sociale în care prin viață și se extind principiile și valorile umanitare.

Cu alte cuvinte, formele variate ale alienării sau dezumanizării din civilizația modernă, se opun libertății oamenilor. Indiferent de natura lor politică, economică sau socială, ele instituie principalele blocaje în calea obținerii sau dezvoltării libertății.

Orizontul de înaintare a libertății omului este în fond, nelimitat, pentru că și umanizarea este fără margini. Progresul acesteia se identifică neîndoielnic cu cel al libertății individului, deoarece multiplică și diversifică posibilitățile și mijloacele lui de manifestare, de singularizare. Astăzi, ca și în viitor, problema libertății omului se centrează tot mai mult pe *formarea identității lui.* Ceea ce până acum era un proces conștient cu arie restrânsă la păturile intelectuale, cultivate, sau doar unul inconștient, tinde să devină obiectul principal al libertății omului. Se impune tot mai mult ideea – care provine din izvoare foarte diferite, ale filosofiei Luminilor, al celei romantice, dar nu mai puțin din cel al Școlii de la Frankfurt și din antropologia filosofică sartriană – că libertatea omului nu se reduce la exercitarea drepturilor sale civile, politice și sociale, cu toată însemnătatea lor capitală. Ea înseamnă mult mai mult, făurirea unei identități specifice a fiecărui individ, conștient aleasă și asumată, ce se obiectivează social în viața și activitatea lui. În acest fel, libertatea omului se umple cu un conținut determinat pentru fiecare individ, depășind cadrul unor posibilități de întâmpinare pentru fiecare individ, metamorfozându-se într-o acțiune de punere în valoare a propriilor talente, disponibilități și capacități.

Formarea unei identități individuale este, fără nici o exagerare, o problemă generală a democrației contemporane. Consolidarea instituțiilor democratice, desfășurarea proceselor economice în cursul de informatizare, tind să depindă de fizionomia intelectuală, spiritual – culturală, de capacitatea creativă a oamenilor. Evoluția într-o asemenea direcție trebuie să depășească numeroasele dificultăți, unele deosebit de mari, imposibil de realizat fără participarea instituțiilor statului. Așa este de pildă, reamenajarea timpului socialmente disponibil între segmentul său instructiv și cel productiv, diminuarea diferențelor economice dintre păturile dominante economic și politic și cele defavorizate, restrângere zonelor de mizerie și sărăcie, neutralizarea intereselor conservatoare pătimașe, iraționale, etc. Acestea din urmă, cu tendințele lor exclusiviste riscă să provoace acute confruntări sociale, să blocheze asumarea socială a noului obiectiv al libertății. Violările și limitele libertății s-au răzbunat întotdeauna ulterior în mod dur, au produs efecte bumerang traumatizante asupra unor generații succesive care n-au avut nici o responsabilitate în sufocarea libertății într-o etapă sau alta. Cel puțin, acest lucru ar trebui să-l învățăm din istoria secolului al-XX-lea, formele viitoare ale libertății, cele spre care aspiră grupuri tot mai mari de oameni să nu fie înăbușite, ci sprijinite, ajutate să se nască.

Termenul Modern este aplicat epocii, erei capitalismului Timpurilor Noi dat fiind trăsăturile fundamentale cum ar fi: modernizare, schimbare, noutate, spre deosebire de epocile precedente care erau privite ca tradiţionale. Era modernităţii referindu-se la Timpurile Noi include Iluminismul şi se încheie cu contemporaneitatea. Discuţiile cu privire la caracteristicile Modernităţii au luat forma a două poziţii diametral opuse. Pe de o parte, se vehicula că modernitatea ca fenomen este un proces finalizat şi respectiv tot ce este legat de capitalismul târziu şi dezoltarea tehnicii deja e o situare în post-Modernitate (Jean-Francois Lyotard, Jean Baudrillard). Adepţii acestei concepţii sugerează o particularitate fundamentală, societatea s-a dezvoltat astfel datorită proiectului iluminist însă acum acesta a devenit "istorie", „naraţiune”. Astăzi, oamenii trăiesc într-o lume complet diferită şi au alte interese cognitive şi au nevoie de alte interpretări semantice.

Reprezentanţii celei de-a doua orientări (Jurgen Habermas, Anthony Giddens), consideră că proiectul modern este nefinalizat şi astfel, tendinţele sociale, economice, politice, care modelează

societatea contemporană sunt o continuitate firească a procesului de modernizare. Acestea se încadrează în contextul general al tendinţei evolutive contemporane.

Să înţelegem că Iluminismul nu a fost un proces omogen, există variante naţionale, culturale, istorice. Proiectul este unul occidental dar în esenţa sa, el este universal. Paradoxul se regăseşte în acest universalism: anume în această calitate observăm pericolul privatizării ideilor iluministe de către o cultură şi elaborarea unei variante de realizare. Să deosebim în proiectul Iluminist următoarele componente: doctrina, ideologia Iluminismului, persoanele care au promovat această ideologie (factorul uman), însuşi procesul de implemnetare a ideilor iluminste.

Este o greşeală să identificăm Iluminismul francez cu proiectul universal al Iluminismului. Clasa intelectuală din Franţa, în special enciclopediştii, propăvăduiau un soi de învăţătură teologică doar că autoritatea divină a fost înlocuită cu autoritatea raţiunii universale. Proiectul liberal al Iluminismului defineşte raţionalitatea în următorul fel: Ideologia iluministă operează cu noţiuni universale, abstracte, dar universalismul Iluminsimului se întrevede în dreptul la participarea tututor în acest proiect. În realitate transformările radicale erau gîndite ca nişte acţiuni corporative purtau un caracter de segregare şi separare acelorlalţi de elita intelectuală. Erau predestinate doar pentru o clasă socială, o pătură socială anume. La etapele ulterioare situaţia se agravează prin manifestări de ambiţii, sete de putere, intoleranţă faţă de cei ce gîndesc altfel. Considerăm drept cauză a insuccesului oamenii şi însuşi procesul de implementare a acestei utopii. Să nu uităm că utopia se traduce ca *loc fără loc* şi de aceea, tinde să ia locul realităţii. Partea opusă a utopiei este însăşi realitatea şi utopiile de regulă, anihilează şi consumă această realitate, în caz contrar utopiile nu vor deveni realitate, vor deveni efemere.

Menţionăm că anume în actualitatea, deschiderea şi funcţionalitatea sistemelor universale de cooperare umană este posibil un nou proiect. S-a menţionat mai sus că Iluminismul nu este omogen. Uneori el este autocritic şi-şi examinează paradoxurile sale. Anume în aceasta descoperim imunitatea proiectului Iluminist, vitalitatea lui, independenţa de realizatorii săi. După Roland Barthes problema poate fi soluţionată printr-o logică a dialogului cultural, prin integrarea competitivă şi solidarizată a generaţiilor, popoarelor şi subiecţilor creativi. Din păcate termenul *creativ* nu redă esenţa procesului de creaţie, ci doar dibăcia şi mintea unde inima lipseşte. Astfel şi axa lumii se schimbă, societatea va fi culturocentrică nu antropocentrică, pildă ne este multiculturalismul. Pericolul îl vedem în apariţia unui kitsch multicultural. În opinia noastră trăsătura principală a ideologiei multiculturaliste este pluralismul, ceea ce este recunoaşterea diversităţii, toleranţa şi o atenţie deosebită faţă de minorităţi.

În acelaşi timp, recunoaşterea caracterului liberal, hiperdemocratic al lumii contemporane ar însemna recunoaşterea faptului că fenomenele negative penetrează toate sferele sociale şi culturale. Sociologul german Beck consideră că societatea contemporană este o societate a riscului, ceea ce înseamnă că fenomenele negative au calitatea de a penetra toate segmentele societăţii (*terorismul poartă faţa noastră*). Sistemele informaţionale şi biologice manipulează cu omul securitatea lui fiind afectată. Relaxarea *(relaxation*) şi distracţia sînt cele mai răspîndite activităţi umane. Postmodernismul este un modern care a obosit de aceea Iluminismul este astăzi un proiect care se autodezvoltă şi care are forţe pentru administrarea crizelor şi conflictelor. Yaithed scria: *filosofii francezi nu au fost filosofi. Ei aveau o minte ascuţită şi clară. Scopul lor a fost secolul unei minţi deschise. Dar aceşti gânditori erau înzestraţi numai cu un "ochi": ei nu aveau capacitatea de a vedea în profunzime*.

Astăzi, avem nevoie de ambii ochi: Iluminsimul a produs condiţii şi a căpătat forme care în epoca postmodernă pot fi o sursă de dezvoltare a capitalului uman. Ca produs istoric Iluminismul se repetă atunci cînd totul devine sumbru (în cazul postmodernităţii, paradoxul este că e redat prin lumini, de pildă a reclamelor, a focurilor prin artificii cu alte cuvinte, totul este spectacol). Foucault consideră că Iluminismul este o atitudine faţă de modernitate (*l'atitude de modernité*) vine din ziua de azi, este modul de a interpreta actualitatea, este o alegere liberă a noastră, este modul nostru de gândire şi simţire, este acţiune şi comportament.

Iluminismul nu este o doctrină, el este un obiectiv al nostru. Foucault ne explică ce presupune acest obiectiv. În primul rând, cercetarea limitelor pe care le putem depăşi. Luare de atitudine ca

indivizi liberi în al doilea rând. Şi în sfârşit, cercetarea acelor momente în care schimbarea este posibilă şi benefică. În acelaşi timp, e nevoie să refuzăm construcţia unor proiecte globale şi radicale.

Critica proiectului Iluminist ne va ajuta să propunem un nou proiect în care vor fi analizate diferite forme ale Iluminismului, inclusiv şi cele din lumea orientală unde se produce astăzi o modernizare. Înțelegtem astfel, că barbaria şi obscurantismul sunt alternativele Iluminismului.

Bibliografie

1. Aristotel, *Politica,* Cultura Națională,București, 1991.
2. Dubar Cl, Criza identităţilor, Editura Univers, Chişinău, 2004.
3. Грей Дж, *Поминки по Просвещению. Политика и культура на закате современности*. М.: Праксис, 2002.
4. Habermas J, *Discursul filosofic al modernităţii*, Editura Substanţial, trad. rom. G. V., Lepădatu I, Zamfir, M. Stan; Editura ALL, Bucureşti, 2000.
5. Lyotard J, *Condiţia postmodernă,* Editura Babel, Bucureşti 1996.
6. Sloterdijk P, *Critica raţiunii cinice*, Editura Polirom, Iaşi, 2001.
7. http://foucault.info/documents/whatIsEnlightenment/foucault.whatIsEnlightenment.en.html

PRACTICA MUZICAL - RELIGIOASĂ ROMÂNEASCĂ ÎN PERIOADA SECOLELOR AL-XVI-LEA ŞI AL-XX-LEA

ROMANIAN MUSICAL AND RELIGIOUS PRACTICE BETWEEN THE 16th AND 20th CENTURIES

EUGENIA MARIA PAŞCA[1]

Abstract

In the course of time it has been found that the emergence and development of religious music is analyzed in parallel with the birth of the church chant and of the Christian Church. Church music played an overwhelming role in the crystallization of religious services in the second and fourth centuries, gaining valences following the Mediolanum Edict in 313, through the development of Christian hymns and religious services in all their magnitude, the ultimate goal of which is its exalting God. Christian hymnography of the first centuries is the creation of leading Byzantine music composers and important Church Fathers and Writers from the ancient times whose names are preserved in old codices. The "golden age" period of the Christian Church is represented by personalities of a vast secular and theological culture, but also of a highly spiritual attitude. In the East, St. Basil the Great, Saint John Chrysostom, Saint Gregory of Nazianz and others, and in the West we see Saint Ambrose of Mediolan, Blessed Jerome and Blessed Augustine. All these Church Fathers and Teachers Christians have used the means of spreading and sustaining faith in the Holy Trinity, church song or hymns of glory that Christians have exalted to God, as we have the ascendant hymns of St. Ambrose, and in their writings have shown that dialogue with God is more Relevant by scales.
Keywords: *religious music, musical language, coral repertoire.*

1. Aspecte ale muzicii religioase pe teritoriul românesc în perioada secolelor al XVI-lea şi al XIX-lea

La Mănăstirea Putna, în primii ani ai secolului al-XVI-lea, călugărul Eustatie protopsaltul copiază cântări bisericești în notație bizantină, din ale cărui manuscrise sunt păstrate fragmente până astăzi. Din acest veac se înmulțesc mărturiile asupra muzicii bisericeşti a creştinilor munteni și moldoveni, și nici manuscrisele psaltice nu lipsesc. Trebuie să fi circulat prin mănăstiri prin mâinile celor care predau psaltichia și așa numitele „papadike", mici gramatici, a b c muzical, cum este, de pildă, cel pe care îl găsim în prețiosul manuscris al Ieromonahului Filothei (1714), aflat în Biblioteca Academiei Române[2].

[1]Professor PhD., „George Enescu" National University of Arts, Iași, Romania
[2]George Breazul, Pagini din istoria muzicii românești, editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. R., București, 1966, p. 25

Cercetările muzicologilor au arătat că la Putna a existat o școală cu puternică tradiție culturală, în care au activat călugări români culți și înzestrați cu darul compoziției muzicale ca: Eustatie, care a fost protopsalt și dascăl de cântare bizantină care a lăsat posterității prelucrări și opere originale și care, ocupându-se și cu dirijatul coral, „a dirijat corul la înmormântarea lui Ștefan cel Mare[3]. Un alt cărturar al Școlii culturale de la Putna, este Ieromonahul Antonie, care ne-a lăsat un manuscris de muzică greacă și care cuprinde unele compoziții ale lui Eustatie și ale altor cântăreți români importanți. Tot în galeria cărturarilor de seamă de la Putna din secolul al-XVI-lea, se remarcă și figura proeminentă a domnitorului Lucaci, care face frumoase studii de drept în Polonia și care întocmește o nouă pravilă la cererea episcopului Eustatie, fapt care îl situează „printre fruntașii culturii românești din a doua jumătate a secolului al-XVI-lea"[4]. Șirul călugărilor menționați în manuscrisele putnene se continuă cu monahii: Agathonos, Hrisafi, Agalian, Antim, Klikeos, Teodosie Zotica, Redestin, Mahian, Gherasim, Lampadarie, Ioan Vlatir, Serpina, Manuil, monahul Teodul, și alții. Este adevărat că cercetătorii nu au stabilit dacă toți călugării putneni sunt români, totuși unii dintre ei sunt cu siguranță români atât prin origine cât și prin tematica conținutului și valoarea istorică și artistică a lucrărilor lor de mare importanță pentru cultura românească[5].

În afară de școala muzicală de la Mănăstirea Putna, secolul al-XVI-lea aduce poporului român începerea traducerii cărților bisericești în limba română. Răspândirea cărților în limba română va aduce treptat, începând cu secolul al-XVIII-lea, înlocuirea limbii slavone și grecești. Prima slujbă în limba românească a avut loc în anul 1710[6]. Pătrunderea limbii românești în Biserică nu a însemnat în egală măsură și pătrunderea cântării în această limbă, mai ales în mănăstiri și în bisericile catedrale. Există mărturii că pe la mijlocul secolului al-XVII-lea se cânta la o strană grecește și la cealaltă slavonește[7]. Din aceiași vreme, Paul de Alep, care a însoțit pe Macarie, patriarhul Antiohiei, în călătoria acestuia în Țările Române, relatează că, la slujba Învierii anului 1653, canonul s-a cântat la Târgoviște, capitala Țării Românești, „pe psaltichie", atât în limba greacă cât și în limba românească[8].

Sfârșitul acestui secol cunoaște o perioadă de înflorire culturală și artistică sub domnia Sfântului Constantin Brâncoveanu, domnul Tării Românești. În această perioadă apare la București o adevărată școală muzicală, care va dăinui până către sfârșitul secolului[9] și de la care ne-au rămas mai multe manuscrise. Reprezentanții ei au fost: Filotei sin Agăi Jipei, protopsaltul Șerban, Grigore Bunea, Ion sin Duma Brașovan, protopsaltul Constantin etc.[10]. La această școală apare Psaltichia rumânească, scrisă de Ieromonahul Filotei sin Agăi Jipei, în anul 1713, fiind prind carte cu neume muzicale psaltice de pe teritoriul României[11].

Manuscrisul cuprinde cântări ale mai tuturor slujbelor bisericești[12] precum și cântări dedicate domnitorului, mitropolitului și altor mari demnitari, „irmoase veselitoare" și cântări scrise pentru ucenici, melodii cu vădite influențe ale muzicii populare și mai ales ale colindelor, ceea ce dovedește înrâurirea pe care a avut-o creația folclorică asupra celei cultice[13]. Deși cunoștea cântările bisericești, gregoriene și ruse, Filotei a preferat ehurile grecești, în care a „tălmăcit" și a „așezat" cântările[14]. Într-adevăr, cu puține excepții, cântările cuprinse în manuscrisul său se conformează canoanelor ehurilor bizantine. Canonul Floriilor este creația lui Filotei care se abate cel mai mult de la canoane.

---

[3] Nicolae Smochină, O pravilă românească din veacul al XVI-lea. Pravila Sfinților Părinți" după învățătura lui Vasile cel Mare, întocmită de ritorul Lucaci, în 5181, în revista „Biserica Ortodoxă Română", anul LXXXIII (1965), nr. 11-12, p. 1043

[4] Idem, p. 1062

[5] Pr. prof. univ. dr. Marin Velea, Muzica hrisantică, continuatoarea fidelă a muzicii vechi bizantine a secolelor IX-XVIII, în "Studii de muzicologie laică și bisericească", vol. IV, editura DAIM, București, 2010 p. 385

[6] Nifon Mitropolitul, Tipic bisericesc, București, 1851, s. VIII apud Prof. Gheorghe Ciobanu, Muzica bisericească la români, p. 170

[7] Dimitrie Cantemir, Descrierea Moldovei, editura Litera Internațional, București, 2001, p. 84

[8] M. Gr. Posluşnicu, Istoria muzicii la români, București, 1928, p. 28 apud prof. Gheorghe Ciobanu, Muzica bisericească la români, p. 171

[9] George Breazul, op.cit., p. 171

[10] Petre Brâncuși, Istoria muzicii românești, editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1969, p. 82

[11] Sebastian Barbu-Bucur, Acțiunea de „românire" a cântărilor psaltice și determinările ei social-patriotice. Filothei sin Agăi Jipei și alți autori din secolul al XVIII-lea, în revista „Biserica Ortodoxă Română", anul XCVIII (1980), nr. 7-8, p. 840

[12] George Breazul, op.cit., p. 171

[13] Petre Brâncuși, op.cit., p. 83

[14] Prof. Gheorghe Ciobanu, Originea Canonului Stîlpărilor alcătuit de dascălul Șerban, în revista "Mitropolia Olteniei", anul XXII (1970), nr. 5-6, p. 783

Cercetările întreprinse până acum duc la concluzia că melodia acestui canon nu mai circulă la nici un alt popor, o dovadă în plus că aparține lui Filotei. Influența muzicii populare asupra cântării bisericești românești se face simțită în Canonul Bunei Vestiri încă din secolul al XVIII-lea[15]. Trebuie să fi circulat prin mănăstiri prin mâinile celor care predau psaltichia și așa numitele „papadike”, mici gramatici, *a b c muzical*, cum este, de pildă, cel pe care îl găsim în prețiosul manuscris al Ieromonahului Filothei (1714), aflat în Biblioteca Academiei[16]. Un alt manuscris, redactat în anul 1751, aparține lui Ion sin Radu lui Duma Brașovan, și are același titlu ca cel precedent: *Psaltichie rumânească*. În acest manuscris există și un cuvânt „către cântăreții acestei cărți și cătră celalt norod pravoslavnic”, autorul luând atitudine împotriva celor care „defaimă și hulesc limba noastră rumânească, zicînd că iaste grozavă și necuvioasă”[17]. Merită, de asemenea, menționate și alte manuscrise ca: cel scris de Naum Râmniceanu în iulie 1788, care conține cântări grecești și patru melodii românești; un Irmologhion cu cântări în limba greacă și în limba română, precum și cu o melodie scrisă de monahul Iosif, protopsalt al Mănăstirii Neamț și *Kyrie eleison*, la patru voci, în notație bizantină[18].

Începând cu anul 1711, în Moldova, și cu anul 1716 în Țara Românească și până în anul 1821, când domnitorii au fost fanarioți, fiind trimiși de turci să guverneze țările române. Acești domnitori veneau însoțiți de numeroși greci ce erau cântăreți de sarai și bisericești[19], contribuind la afirmarea muzicii bisericești grecești care, la rândul ei, primise diferite influențe din muzica asiatică[20]. Aceste influențe ale cântărilor orientale (secunda mărită) vor fi asimilate mai ales de muzica orășenească, de practicile muzicale lăutărești[21]. Pentru muzica bisericească din Moldova și din Țara Românească, această perioadă, de peste un secol, a însemnat impunerea muzicii grecești și, până la urmă, adoptarea acestei muzici. La acesta a contribuit și prezența unor psalți și protopsalți de prestigiu, veniți de la Constantinopol: Anastasie Rapsoniotul, Agapie Paliermul, Dionisie Fotino, Grigore Lampadarul, Petru Vizantie, Petru Efesiu etc. Activitatea depusă de psalții români menționați mai înainte a impus treptat o mai strânsă legătură între text și melodie, unele trăsături românești, ca și o manieră proprie de execuție. În a doua jumătate a secolului al-XVIII-lea întâlnim specificat la unele lucrări: vlahica. Macarie Ieromonahul afirmă că printre acuzațiile aduse de greci psalților români era aceea că ei „cântă vlahica”, iar Anton Pann se referă de mai multe ori, în scrierile sale, la „ifosul vechi românesc” și afirmă că „muzica bisericească de mult și-a găsit caracterul național”[22]. Toate acestea sunt rezultatul activității psalților și protopsalților români care au activat până în pragul secolului al-XIX-lea.

Școlile de muzică de pe lângă mănăstiri își continuă activitatea, fiind singurele forme organizate de învățământ muzical, pregătind în primul rând cântăreți de strană, care cultivă repertoriul specific muzicii bisericești. Cea mai cunoscută este școala muzicală de la Mănăstirea Neamț, de la care au rămas manuscrise ale compozitorilor psalți[23]. La această școală se revigorează și se dezvoltă cântarea bisericească bizantină prin „Iosif protopsaltul sfintei chinovii a obștii lui Paisie”[24], activitate continuată de Visarion Monahul, până către mijlocul secolului al-XIX-lea. Manuscrisele aflate în bibliotecile mănăstirilor moldovenești: Neamț, Secu, Agapia, Văratic etc. sunt grăitoare în acest sens. Meritul mare al lui Iosif Monahul și al urmașilor săi este că au pus accentul, mai mare decât contemporanii lor, pe cântările irmologice „syntomon” – adică ”scurte”, concise, silabice, nu „argon” sau „pe mare” cum s-a spus în românește[25]. De asemenea, existau în București,

[15] prof. Gheorghe Ciobanu, Muzica bisericească la români, în revista „Biserica Ortodoxă Română”, anul XC (1972), nr. 1-2.p. 171
[16] George Breazul, op.cit., p. 25
[17] Petre Brâncuși, op.cit., p. 84
[18] Ibidem
[19] prof. Gheorghe Ciobanu, Muzica bisericească la români, p. 173
[20] George Breazul, op.cit., p. 25
[21]Petre Brâncuși, op.cit., p. 85
[22] Anton Pann, Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești, sau Gramatica melodică, București, 1845, p. XXXVIII, apud prof. Gheorghe Ciobanu, Muzica bisericească la români, p. 173
[23] Petre Brâncuși, op.cit., p. 85
[24] Dr. Vasile Vasile, Dezvoltarea muzicii religioase în timpul stăreției Sfântului Paisie Velicicovschi, în revista „Teologie și Viață”, anul IV (1994), nr. 11-12, p. 94
[25] prof. Gheorghe Ciobanu, Muzica religioasă la români, p. 173

şcoala din interiorul mănăstirii Colțea ce cuprindea și o secție de muzică bisericească, unde se pregăteau viitorii dascăli de biserică. În programa școlii, alcătuită după indicațiile patriarhului Samuil al Alexandrei, se prevedea: „cântăreții să fie datori să cînte slujba în amândouă limbile (slavonă și română)[26]. O altă școală cu o structură asemănătoare era cea de la Sfântul Gheorghe Vechi din Bucureşti. Era o şcoală slavo-românească, dublată de una destinată învățământului muzicii bisericeşti[27]. În Moldova, la Iași, Grigore Ghica este susținătorul școlii de la biserica Sfântul Nicolae[28].

Cu privire la învățământul muzical al acelor vremuri din Moldova, se păstrează o diplomă de absolvire a Școlii de la Mănăstirea Putna, din anul 1778, în care, printre alte obiecte de studiu, este prevăzută și psaltichia după melodia grecească[29]. În 1814 s-a definitivat „reforma" muzicii psaltice, rod al ostenelilor multor psalți și printr-un edict al Patriarhiei de Constantinopol, sunt numite trei personalităţi marcante ale muzicii de cult, pentru a reforma semiografia cântărilor şi a reordona muzica ce însoţeşte oficiile de cult."Reforma" muzicii psaltice este rodul ostenelilor multor psalți, puse în practică de Hrisant din Madit, de Grigorie Lampadarul și de Hurmuz Ghiorghiu din Halchi, cunoscut mai apoi sub denumirea de Hurmuz Hartofilax. Notația nouă și sistematizarea glasurilor au început să fie predate într-o școală ce a fost înființată în anul 1815 la Constantinopol.

Reformatorul muzical, Hrisant, reputat teoretician, om de vastă cultură şi arhimandrit al Patriarhiei din Constantinopol pe la anul 1814, care a devenit ulterior mitropolit de Prusa, motiv pentru care este cunoscut şi sub numele de mitropolitul Hrisant de Madyt. El fusese elevul lui Vizantie şi al lui Petru Lampadarie (1730-1777) cântăreţ la Patriarhia din Constantinopol. Se cunoaşte deja că Petru Lampadarie, acest renumit muzician al secolului al XVIII-lea a operat primele reduceri de semne muzicale. Lui Hrisant de Prusa i se asociază doi practicieni de excepţie, elevi ai aceluiaşi Petru Lampadarie şi Grigorie Protopsaltul sau Levitul, elev şi al lui Iacov Protopsaltul şi Hurmuz Hartofilax sau Skevofilax. În ce constă reforma hrisantică? Pe planul semiografiei ea înregistrează:

- reducerea semiografiei prin înlăturarea semnelor notaţiei prehrisantice care produceau ambiguităţi şi care îngreuiau practicarea cântării pe note: sunt avute în vedere îndeosebi semnele ornamentale şi dinamice;
- fixarea stilurilor cântărilor la cele patru idiomuri păstrate până în prezent: recitativ, irmologic, stihiraric şi papadic;
- introducerea în paralaghisire a denumirilor notelor pa, vu, ga, ke, zo, ni, pa.
- sistematizare glasurilor şi floralelor, ca semne de modulaţie în cele trei sisteme: diatonic, enarmonic şi cromatic;
- statornicirea unui sistem modal mai precis, determinat de scări diatonice, cromatice şi enarmonice;
- eliminarea elementelor de virtuozitate şi teatrale de tipul tereremurilor şi cratimelor;
- apariţia diezului şi ifesului şi stabilirea calităţii intervalelor;
- semne vocalice ascendente şi descendente, simple-reduse la numai zece, şi compuse;
- semnele temporale, de augmentare şi de diminuare a valorii de un timp;
- semne consonante sau ornamentale, reduse la şase;
- glasurile grupate câte două, autentice şi plagale;
- floralele[30].

Operaţiunea nu a fost simplă, selectarea semnelor fiind un travaliu dificil, care trebuia să corespundă şi interpretării într-o stilistică foarte diversă, ajungându-se la un sistem prin care să se poată reda toate elementele melodico-ritmice utilizată de muzica vocală. Utilizată şi astăzi, această notaţie este numită şi post bizantină, ea reprezentând ultima fază a notaţiei bizantine care iniţial, la noi a fost numită „noua sistimă", pentru a o deosebi de „vechea sistimă" practicată până la începutul

[26]Petre Brâncuși, op.cit., p. 85.
[27] I. Ionașcu, Școala de la Colțea în veacul al XVIII-lea, în revista „B.O.R.", anul LVI (1938), nr. 11-12, p. 8
[28] prof. Gheorghe Ciobanu, Muzica religioasă la români, p. 173
[29] George Breazul, op.cit., p. 59
[30] Vasile Vasile, Istoria Muzicii Bizantine, vol. II, Editura Interprint, Bucureşti, 1997, p. 90

secolului al-XIX-lea Patriarhul de Constantinopol cere domnitorului muntean Caragea, sprijin pentru îndeplinirea deziderateIor acestei reforme, necesară în muzica Bisericii Ortodoxe. Prin pitacul din 15 mai 1816, domnitorul român numeşte ca epitrop al „şcoalei de musichie ce s-a întocmit acum la Ţaringrad, pe Iosif, episcopul de Argeş”, Ioan Moshu şi Polizache Dumitru.

La 16 iunie 1817 Domniţa Ralu, înfiinţează Şcoala de la Sfântul Neculai – Şelari[31], luând astfel ființă învățământul mai organizat[32], unde cântările se predau în limba greacă de către Petru Efesiu, poposit în Bucureşti în anul 1816. Petru Efesiu tipăreşte în 1820, primele cărți de muzică psaltică: Noul Anastasimatar şi Doxastariul pe scurt, cele dintâi cărți din lume tipărite cu semiografie hrisantică. Aceste cărţi greceşti vor crea premizele aplicări reformei hrisantice, proces îndelungat şi profund sincronizat cu cel al desăvârşirii românirii cântărilor. La școala deschisă de Petru Efesiul au învățat doi dintre cei mai mari psalți români. Răscoala lui Tudor Vladimirescu, din anul 1821, a adus schimbări politice dar și sociale. Domnitorii greci au fost înlocuiți cu cei români. Astfel începe declinul influenței grecești și se dezvoltă tot mai mult cultura românească, în domeniul muzicii bisericești, muzica grecească fusese definitiv adoptată în Țara Românească și în Moldova[33]. Aplicarea reformei hrisantice în Moldova datorează mult marelui mitropolit Veniamin Costache. În testamentul său, mitropolitul moldovean va menţiona la loc de cinste faptul că „la Socola (...) am adunat 60 de copii tineri”, cărora le-a rânduit „învăţătoriu de cântări bisericeşti, după teoria psaltichiei”[34]. În şcoala „de psaltichie pre limba noastră cea pământească” - aşa cum o numea însuşi Veniamin Costache[35] se trece la studiul sistematic al muzicii bizantine, pe care trebuiau s-o transmită mai departe, elevii sau ucenicii şcolii, care se va înscrie în modul cel mai firesc în aplicarea reformei hrisantice.

Aducerea de către mitropolit a unor psalţi renumiţi, îndeosebi de la Constantinopol precum: Petre Efesiu, Grigorie Vizantie, Iancu Malaxa ş.a., determină o adevărată emulaţie artistică. Aceştia pot asigura instituţiei ieşene spiritul ortodox veritabil, dar nu în limba română, cum ar fi vrut mitropolitul. Iată de ce Macarie Ieromonahul reprezenta autoritatea muzicală de care avea nevoie. Prin Veniamin Costache se realizează în muzica bisericească nu numai aplicarea reformei hrisantice şi desăvârşirea procesului de românire, dar şi trecerea de la faza manuscriselor la cea a tipăriturilor muzicale. Curând şi restul ţării, prin fructele ieşite din aceste şcoli a fost înavuţit cu preoţi şi dascăli cântăreţi pricepuţi în ale slujbei bisericeşti. Iniţiativa mitropolitului moldovean de a întemeia o instituţie organizată pentru învăţarea cântărilor bisericeşti ortodoxe este urmată, cu o anumită întârziere, la Bucureşti, unde existau la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea mai multe şcoli particulare. În 1803, Mitropolitul Veniamin Costachi înființează Seminarul de la Socola în care „să se paradosească muzică”[36]. Macarie Ieromonahul, care guvernează aplicarea ei în ambele Ţări Române, este viitorul epistat al „şcoalei de musichie” din Bucureşti, cel care va paradosi cântările bisericeşti pe „noua sistimă” în cel mai important centru monastic moldav, Mănăstirea Neamţului, considerată Pantocratorul românesc[37]. Așa se explică de ce primele tipărituri românești în acest domeniu – scoase de Macarie Ieromonahul – conțin în primul rând traduceri din cântările grecești, mai ales din creațiile lui Petru Lampadarie. Din vechiul ”caracter românesc” al cântărilor bisericești – care nu poate fi conceput în afara influenței folclorului – nu s-a preluat, după cât se pare, mai nimic[38].

Promovarea sistemului hrisantic în Țările Române nu a însemnat înlăturarea totală și definitivă a celei vechi[39]. Astfel, experiența secolului al-XVIII-lea nu s-a pierdut, mai ales în ceea ce privește adaptarea liniei melodice a textului românesc. Macarie Ieromonahul nu face o simplă

[31] Prof. Gheorghe Ciobanu, Muzica religioasă la români, p. 174
[32] Petre Brâncuși, op.cit., p. 85
[33] Prof. Gheorghe Ciobanu, Muzica religioasă la români, p. 174
[34] Vasile Vasilache, *Mitropolitul Veniamin Costache (1768-1846)*, Mănăstirea Neamţ, 1941, p. 163
[35] Constantin Erbiceanu, *Istoria Mitropoliei Moldovei și Sucevei și a catedralei mitropolitane din Iași*, București, 1888, p. 345
[36] Sebastian Barbu-Bucur, Învățământul psaltic până la reforma lui Hrisant, în revista „Biserica Ortodoxă Română”, anul XCVIII (1980), nr. 3-4, p. 500
[37] Vasile Vasile, *Istoria Muzicii Bizantine*, vol. II, p. 91
[38] prof. Gheorghe Ciobanu, Muzica religioasă la români, p. 174
[39] Pr. Prof. dr. Marin Velea, Muzica hrisantică, continuatoarea fidelă a muzicii vechi bizantine a secolelor IX-XVIII, în ”Studii de muzicologie laică și bisericească”, vol. IV, editura DAIM, București, 2010, p. 279

schimbare a textului grecesc cu cel românesc, ci adaptează melodia la muzicalitatea limbii române. Așa se face că linia melodică este curgătoare la Macarie, fără salturi mari. Am putea spune că elementul pe care îl i-a în seamă în primul rând este sistemul de cadențe, nu linia melodică, pe care el o mânuiește după cerințele textului românesc. Atunci când conținutul textului o cere Macarie părăsește sistemul cadențial, oprindu-se pe trepte mai înalte sau mai grave decât cele obișnuite, după cum ideea este de înălțare sau pogorâre. Cu toate calitățile indiscutabile, melodiile lui Macarie nu au rezistat timpului, nici cele din Anastasimatar și nici cele din Irmologhion, cu excepția irmosului cântării a Canoanelor praznicale, care servesc drept axion și astăzi. Se vede de aici că Macarie concepea actul său cultural ca un act ce interesa pe toți românii, indiferent de țara în care trăiau[40]. Concomitent cu Macarie Ieromonahul își mai desfășoară munca de românizare a cântărilor bisericești și Anton Pann, cel care a subliniat meritul cel mai mare al reformatorilor, acela că au eliminat unele influențe ale muzicii turco-perso-arabe din muzica celor ”vechi”, adică a compozitorilor din secolul al-XVIII-lea și că le-au ”tălmăcit”, adică le-au transcris în muzica sau notația hrisantică, făcând astfel un pas uriaș în modernitate[41].

Anton Pann își desfășoară munca de „românire” a cântărilor bisericești concomitent cu Macarie Ieromonahul. Rezultatele muncii lui sunt mai bogate decât ale lui Macarie, în primul rând datorită faptului că, trăind mai mult în secolul al XIX-lea, a parcurs vremuri mai prielnice artei pe care o servea, dar și talentului și simțului său de adaptare la gustul oamenilor în mijlocul cărora trăia. Munca depusă în domeniul muzicii bisericești s-a soldat cu tipărirea a paisprezece cărți - la care se adaugă mai multe volume și mai ales tipăriturile - dintre care două sunt teoretice, iar celelalte cuprind cântări necesare stranei. Putem observa că Anton Pann a fost cel care a impus cântarea în limba română prin publicarea tuturor cântărilor necesare diferitelor slujbe bisericești, a realizat o strânsă concordanță între text și melodie și a trasat linia de dezvoltare ulterioară a muzicii psaltice românești[42]. Eliminând aceste influențe s-a dat posibilitatea folosirii practice a acestei noi sisteme, la o scară mai largă în rândul credincioșilor și muzicienilor laici conducând în acest fel la o cunoaștere profundă și eficientă a firului melodic al muzicii psaltice care mai târziu a fost valorificat de către protagoniștii genului coral. Este cunoscut de asemenea, din documentele vremii, că înainte de reforma din 1814 de la Constantinopol, blamată de unii și apreciată de alții, marea cantitate de „hypostaze” a făcut adeseori, ca psaltichia să nu se învețe „după note”, ci mai mult „după ureche”, fenomen întâlnit și astăzi în bisericile noastre, ajungându-se în acest fel, la un amatorism greu de stăpânit și foarte periculos pentru această artă a psaltichiei și în special, în tezaurul melodic al Bisericii Ortodoxe Române.

În ce privește sistemul modal, cei trei reformatori au păstrat structura psaltichiei în opt ehuri sau glasuri (4 autentice și 4 plagate), așa cum a fost stabilită Sfântul Ioan Damaschin. Menționăm de asemenea că sistemul cromatic a existat în muzica veche bizantină încă din secolul al-XIII-lea[43] și a rămas intact în practica de strană până astăzi ca principalul criteriu de interpretare a muzicii psaltice. Reflectând asupra evoluției acestei reforme, putem afirma că noua sistemă adusă în Țările Române de muzicianul grec Petru Efesiul[44], a avut nevoie de o perioadă lungă de pregătire care a durat mai bine de o jumătate de secol, până s-a concretizat în 1814 și chiar după această dată datorită unor muzicieni premergători reformei. Un rol deosebit în domeniul muzicii psaltice românești, a secolului al-XIX-lea, l-a avut și protopsaltul Mitropoliei Moldovei, Dimitrie Suceveanu. Este adevărat că cea mai mare parte a cântărilor are origine grecească, dar felul cum a știut să pună în concordanță linia melodică cu textul și cursivitatea melodiilor au făcut ca această lucrare să nu poată fi depășită. Impunerea cântărilor bisericești în limba română s-a făcut datorită și unei rețele de școli, al căror număr a crescut mereu până către anul 1850, în primul rând, prin înființarea unor seminarii pentru preoți. Aceste școli au făcut, folosind publicațiile lui Macarie Ieromonahul, Anton Pann și Dimitrie

---

[40] prof. Gheorghe Ciobanu, Muzica religioasă la români, p. 175

[41] Pr. Prof. dr. Marin Velea, Muzica hrisantică, continuatoarea fidelă a muzicii vechi bizantine …, p. 279

[42] Prof. Gheorghe Ciobanu, Muzica religioasă la români, p. 175

[43] Gheorghe Ciobanu, Vechimea genului cromatic în muzica bizantină, în ”Studii de muzicologie”, vol. I, editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1973, p. 114

[44] Magist. Marin Velea, Originea și evoluția semiografiei cântării bisericești de la începuturi până în zilele noastre, în revista ”Studii Teologice”, anul XVII (1965), nr. 9-10, p. 607

Suceveanu ca manuale didactice, ca muzica bisericească să se unifice în cele două țări românești. Tendința generală care s-a impus după Anton Pann, începând mai ales cu Ștefan Popescu, a fost de o continuă simplificare, de căutare a unei melodii cât mai realizată din punct de vedere artistic, dar cu păstrarea trăsăturilor caracteristice ale glasurilor[45]. Dintre ceilalți psalți care s-au impus prin creațiile lor merită să reținem în mod deosebit pe Neagu Ionescu, Ioan Zmeu, Nicolae Suceveanu și Ioan Popescu-Pasărea.

2. Aspecte ale cântului coral religios în şcoala muzicală românească în perioada secolelor al-XIX-lea şi al-XX-lea

Vorbind despre începuturile muzicii corale bisericești în Principatele Române este de strictă necesitate a aminti și despre muzica bisericească omofonă existentă la români în notația muzicii vechi psaltice, și care s-a cântat în Biserica Ortodoxă Română până la mijlocul secolului al-XIX-lea. După cum este cunoscut învățarea muzicii psaltice la români în perioada de început a închegării formațiunilor corale, nu aveau alt scop decât a fi destinată practicării cultului religios. Muzicologul român Theodor T. Burada susține în lucrările sale, că pe lângă tradiționala cântare psaltică unisonă ”străbate și cântarea polifonică, armonică, acordică”[46]. Iar muzicianul Constantin Bobulescu susține de asemenea, existența celor două cântări (armonică și omofonă) iar pătrunderea muzicii liniare occidentale în Principatele Române, ”ar fi fost mai devreme de 1676”[47]. În prima jumătate a secolului al-XIX-lea cultura noastră muzicală cunoaşte remarcabile prefaceri. Se extinde influenţa artei apusene în domeniul învăţământului, vieţii de concert, spectacolelor teatrale însoţite de muzică şi se făuresc primele creaţii româneşti de tip european. Pe lângă schimbările din structura social-politică, Revoluția lui Tudor Vladimirescu va stimula şi înnoiri culturale. Tinerii pleacă la studii în centrele europene, educaţia desprinzându-se treptat de fondul religios tradiţional. La începutul secolului apar numeroase societăţi culturale, în care se înfiripă primele mlădiţe ale învăţământului muzical. După ce la Cluj (1818) şi la Satu-Mare (1820) apare câte o "Societate muzicală", la Bucureşti Heliade Rădulescu şi Ion Câmpineanu înfiinţează *Societatea Filarmonică* (1833) pentru a promova limba română, învăţământul vocal şi instrumental, şi pentru a crea un teatru naţional.

Sub influența arhimandritului cărturar Melchisedec Ștefănescu, viitorul episcop al Dunării de Jos, a luat ființă catedra de muzică vocală de la Seminarul teologic de la Socola în timpul domnitorului Mihail Sturza. În 1836 Şt. Catargi, Gheorghe Asachi şi Vasile Alecsandri-tatăl întemeiază, cu același scop, *Conservatorul Filarmonic-Dramatic* de la Iaşi, a cărui elevii vor susţine diferite spectacole de teatru cu muzică. Spectacole care au făcut o adevărată concurenţă trupelor de operă ale străinilor, ce preferate de cercurile conducătoare, care au manifestat dispreţ faţă de producţiile artistice româneşti și au dispus închiderea şcolilor din Iaşi şi Bucureşti[48]. În Transilvania, această latură a muzicii a fost uşurată de contactul direct cu muzica apuseană, mijlocită de nobilimea maghiară şi săsească, de biserica catolică şi protestantă. Aici apar şcoli de muzică în marile oraşe: la Cluj în 1819 (transformată în Conservator în 1825), la Sibiu în 1832, la Braşov şi la Arad în 1834, iar la Timişoara în 1845, care vor avea un rol însemnat în impulsionarea vieţii artistice. Iau fiinţă şi primele formaţii corale la Oradea (în 1824), la Sibiu (”Hermania” în 1839), la Lugoj (1840) şi la Chizătău (în 1840), aceasta din urmă fiind primul cor sătesc axat pe valorificarea folclorului nostru.

În anul 1829, la ”Gimnaziul Vasilian” din Iaşi, clasa de muzică vocală o deţinea harpistul Paulicek, care a organizat primul cor cu elevii şcolii, pentru a cânta cu el la diferite sărbători. În acest context cultural *muzica* de tradiţie *bizantină* va cunoaşte importante înnoiri ale repertoriului, notaţiei, a reeditării repertoriului de strană şi a transpunerii lui în notaţie lineară. Un efect remarcabil al înoirii este „românirea" cântării psaltice, realizată prin efortul *Arhim. Macarie* (1770-1836) şi a

[45] prof. Gheorghe Ciobanu, Muzica religioasă la români, p. 177
[46] Theodor T. Burada, Corurile bisericești de muzică vocală armonizată" în revista ”Arhiva", vol. jubiliar, anul XXV (1914), Iași, p. 309 apud diac. prof. Marin Velea, Începuturile muzicii corale românești, laice și bisericești, în revista „Biserica Ortodoxă Română", anul XCVIII (1980), nr. 1-2, p. 232
[47] Constantin Bobulescu, Lăutarii noștri; din trecutul lor, București, ”Naționala", 1922, p. 44-45 apud Pr. Prof. dr. Marin Velea, Începuturile muzicii corale românești, laice și bisericești, p. 232
[48] Pr. Prof. dr. Marin Velea, Începuturile muzicii corale românești, laice și bisericești, p. 233

cunoscuţilor psalţi: *Nicolae Nil Poponea* (colaboratorul lui Macarie), *Anton Pann* (1796-1854) şi ucenicul său braşovean *Gheorghe Ucenescu* (1830-1896), *Nectarie Frimu, Visarion Târnoveanu, Dorothei Iordachiu, Dimitrie Suceveanu, Ghelasie Basarabeanul, Ştefan Popescu, Th. Georgescu, Oprea Dumitrescu, Theodor Stupcanu*, toţi contribuind la înnoirea cântării noastre bisericeşti. La Iaşi, mitropolit *Veniamin Costachi* a fost un protector al culturii româneşti din prima jumătate a veacului al XIX-lea. El a înfiinţat în anul 1803 ”Seminarul de la Socola”, unde muzica psaltică se studia sistematic cu dascălul Constantin. Tot el a deschis, după doi ani, la Mitropolia, o “Şcoală de musichie”, unde protopsaltul Petrea de la Constantinopol învăţa cântarea bisericească după sistema cea nouă, hrisantică. Tot aici în anul 1828, se reorganizează “Şcoala de cântări psaltice”, condusă fiind de Grigore Vizanti şi Gheorghe Paraschiade. Unul dintre elevii acestei şcoli, vestitul protopsalt al Mitropoliei *Dimitrie Suceveanul,* cel care va deveni conducătorul şcolii şi va reedita la Iaşi, în 1848, volumele lui Macarie - *Anastasimatarul, Irmologhionul, Teoreticonul.* La biserica Vulpe din Iaşi, din iniţiativa vornicului Tudorache Burada se deschide (în 1829) o “Şcoală de cântări bisericeşti”, pentru a asigura o temeinică învăţare a psaltichiei.

În a doua jumătate a secolului al-XIX-lea datorită pătrunderii spiritului muzical occidental în practica liturgică și muzicală a Bisericii noastre Ortodoxe și nu numai atât, spiritul muzical oriental și de practică monodică a fost dat la o parte treptat, până a fost înlăturat aproape definitiv. Tendința aceasta de înlăturare a spiritului muzical oriental, nu înseamnă însă înlăturarea specificului național sau al tradiției bimilenare a bisericii și poporului român, cum greșit se susține. Se știe că la noi a pătruns mai întâi cântarea corală rusească, din nefericire, nestilizată artistic și nepurificată de influențele străine. De exemplu, în București primul cor a fost înființat în 1847 de arhimandritul rus Visarion; cor alcătuit din elevii școlii unde preda muzica. Acest cor era prezent la slujbele bisericești de la biserica Sfântul Ionică Moldoveni, la Curtea Veche și uneori la Mitropolie[49]. Activitatea de bază a acestui cor era: învățarea cântărilor bisericești, scrierea notelor, regulile teoretice muzicale și principiile de armonie. Treptat se introduce și muzica instrumentală: la început vioara, iar după 1860, când Așezământul devine școală de belcanto, se studiază și alte instrumente. La 15 aprilie 1863, în urma unei propuneri făcute de Visarion, se hotărăște desființarea Așezământului, datorită faptului că, în perioada cât a funcționat, „nu a produs alt rezultat decât un cor care cântă la Curtea Veche, și prin așa rezultat, școala nu corespunde la destinația pentru care a fost creată”[50].

De asemenea, un alt exemplu ar fi că, mai târziu, dirijorul de la corul bisericii „Domnița Bălașa”, Constantin Bărcănescu, a renunțat la repertoriul coral al lui Alexandru Podoleanu, înaintașul său la acest cor, înlocuindu-l cu creații corale ale compozitorilor ruși: Arhanghelski, Bortneanschi, Turceaninov, Grecianinov, Rahmaninov și alții. Tot în acest timp, la Iași, profesorul Alexandru Petrino înființează un cor, pe care la scurtă vreme Mitropolitul Meletie îl desființează și îl reînființează muzicianul și folcloristul Teodor Burada pe care îl va conduce până în anul 1854[51]. Introducerea corului în Biserica Ortodoxă Română a întâmpinat însă multiple piedici, cu toate că majoritatea clericilor și a oamenilor de cultură optau pentru această formă superioară de hrană spirituală care însemna muzica corală religioasă. În Banat, documentele vorbesc despre primul cor românesc înființat la 1840 care și el ca și celelalte coruri a introdus în repertoriul său lucrări ale compozitorilor ruși, după care la puțin timp a trecut la repertoriul coral german. Corul a cântat pentru prima dată la Sărbătoarea Sfintelor Paști, din anul 1814 fiind condus de învățătorul Ghina. În anul 1856 a fost desființat, din cauza presiunii autorităților, iar în anul 1860 și-a reluat activitatea, până în anul 1989. Această schimbare de situație a fost ajutată și de Decretul lui Alexandru Ioan Cuza de la 18 ianuarie 1865 care cerea înființarea corurilor la toate bisericile din România, iar cântăreții bisericești erau obligați să urmeze Conservatorul de Muzică înființat de el în anul 1864. Ca urmare a acestei schimbări, tot Alexandru Ioan Cuza numește pe profesorul Ion Cartu inspector al corurilor bisericești și profesor de Ansamblu coral bisericesc la Conservatorul de Muzică din București[52].

---

[49] Theodor T. Burada, Corurile bisericești de muzică vocală armonizată, p. 319 apud Pr. Prof. dr. Marin Velea, Începuturile muzicii corale românești, laice și bisericești, p. 232

[50] Arh.St.Instr. 595/1863, f. 87, apud Petre Brâncuși, op.cit., p. 96

[51] Pr. Prof. dr. Marin Velea, Scurt istoric al muzicii corale religioase din România, în revista „Argeșul Ortodox” VIII (2009), nr. 414, p. 4

[52] Pr. prof. dr. Marin Velea, Scurt istoric al muzicii corale bisericești din România, p. 4

Cei mai mulți compozitori de muzică corală au fost și dirijori ai corurilor bisericești, scriind pentru asemenea formații lucrări de proporții ample, necesare slujbelor religioase. Pentru cei mai proeminenți dintre ei, cântarea corală bisericească devine laborator de exprimare artistică, de utilizare multilaterală, fără suport instrumental, a scrierilor corale în diferite ipostaze. Semnificative sunt încercările unora dintre compozitori de a utiliza în muzica bisericească anumite caracteristici ale muzicii populare, precum tendința de a valorifica un fond specific mai vechi al cântării bisericești[53]. Analizând în detaliu stilul muzicii corale bisericești la români în această perioadă observăm trei mari curente care au dominat creația corală religioasă românească: curentul rusesc, curentul german și curentul tradițional, sau autohton. Reprezentanții muzicii bisericești dovedesc o tehnică evoluată, un dezvoltat simț al proporțiilor, un remarcabil rafinament, în tratarea sonorităților armonice sau în folosirea polifonii expresive. Aspectele modulare prezente în unele lucrări ne întăresc convingerea că, și în acest gen, compozitorii români au fost preocupați de unele dintre laturile esențiale ale creației noastre muzicale[54]. Unii compozitori, teoretic, au luptat pentru înlăturarea influenței muzicii rusești și germane din muzica corală românească, dar în lucrările lor aceste influențe se observă fără prea mare efort științific.

Cea mai puternică influență însă a curentului rusesc în muzica corală bisericească o găsim la Gavriil Musicescu. Format la Școala muzicală rusă a compozitorilor: Berezovschi, Bortneanschi, Rahmaninov, Arhanghelschi, Ceaikovski etc. Gavriil Musicescu va fi reprezentantul de frunte al acestui curent în România[55]. El a fost dirijorul Corului mitropolitan, care era cea mai importantă asociație corală din Iași, înființat între anii 1876-1877, prin reuniunea a trei formații corale bisericești. Această asociație a promovat, pe lângă creația originală, un număr important de capodopere ale artei romantice și clasice[56]. Un deschizător de drumuri noi în creația corală religioasă este Gheorghe Dima ale cărui compoziții au inspirat pe urmașii săi: Dumitru Georgescu Kiriac, Gheorghe Cucu, Dimitrie Cuclin, Sabin Drăgoi, Tiberiu Brediceanu și alții care vor prelua metoda sa de armonizare fie cromatică fie diatonică[57]. Lui Gheorghe Dima i se cuvin subliniate meritele, întrucât în unele lucrări de proporții, folosește mijloace polifonice concepute modal, unele realizări ale lui Eusebie Mandincevschi, cum este Liturghia nr. 1, scrisă în game vechi bisericești, pentru cor mixt de 4 și 5 voci, precum și lucrările ample (Concerte) ale lui Gavriil Musicescu. Măiestria componistică se relevă mai ales în lucrările de proporții – heruvice și concerte – care dovedesc o deplină stăpânire a formei arhitectonice și un dezvoltat simț al echilibrului discursului muzical[58].

Un alt reprezentant de frunte ai curentului tradiționalist în muzica corală religioasă din acea perioadă rămâne Gheorghe Cucu, cu Liturghia sa pentru cor mixt, publicată în anul 1917. Această perioadă a tradiționalismului muzical se încheie cu presdigioasa activitate a preotului Ioan D. Petrescu (1884-1970), compozitor de muzică veche bizantină și erudit cercetător care a fost urmat în concepțiile și metodele sale de lucru de bizantinologii: Gheorghe Ciobanu, Grigore Panțiru, Marin T. Ionescu, Titus Moisescu, Sebastian Barbu Bucur, Nicu Moldoveanu și alții[59]. El este cel care, împreună cu urmașii săi, au creat o adevărată epocă a studierii muzicii vechi bizantine în țara noastră, ei neacceptând noua reformă a acestei muzici adusă în țara noastră de Petru Efesiu, reformă care a fost îmbrățișată și adaptată spiritului românesc de către Macarie, Anton Pann și urmașii acestora. Noua școală de muzică corală religioasă reprezentată de compozitorii: Dimitrie Cuclin, Dumitru Georgescu Kiriac, Ioan D. Chirescu, Tiberiu Brediceanu, Cornel Givulescu, Zeno Vancea, Paul Constantinescu, Sabin Drăgoi și alții, reprezintă o continuare firească a curentului tradiționalist menționat mai sus[60]. Dumitru Georgescu Kiriac a adus o contribuție remarcabilă la studierea științifică a creației populare și a cântării tradiționale de strană. Tot el este inițiatorul primelor culegeri de folclor făcute pe teren. Activitatea de cercetare a folclorului și a melodiilor psaltice au

[53] Petre Brâncuși, op.cit., p. 123
[54] Ibidem
[55] Pr. prof. dr. Marin Velea, Scurt istoric al muzicii corale bisericești din România, p. 309
[56] Petre Brâncuși, op.cit., p. 94
[57] Pr. prof. dr. Marin Velea, Scurt istoric al muzicii corale bisericești din România, p. 310
[58] Petre Brâncuși, op.cit., p. 123
[59] Pr. prof. dr. Marin Velea, Scurt istoric al muzicii corale bisericești din România, p. 311
[60] Idem, p. 4

fost amplu valorificate în creația sa corală și vocal-instrumentală, care este la un înalt nivel de elaborare artistică[61].

Punctul culminant însă, al muzicii corale religioase, în România îl reprezintă realizările artistice ale compozitorilor: Paul Constantinescu cu cele două Oratorii de Crăciun și de Paști, Teodor Teodorescu cu Liturghia în glas III publicată postum, Gheorghe Cucu cu Liturghia cvas-psaltică pentru cor mixt, Ioan D. Chirescu cu Liturghia glas V pentru cor mixt, Nicolae Lungu cu Cele patru liturghii psaltice ale sale și alții[62]. Paul Constantinescu definitivând cele două monumentale oratorii, unice în literatura genului pe teme bisericești bizantine. Prin măiestria prelucrării materialului tematic bazat pe tradiția cântării bisericești, prin bogăția mijloacelor de expresie folosite, lucrările amintite se ridică la un înalt nivel de cugetare[63]. Un alt gen cultivat de majoritatea compozitorilor români cu multă dezinvoltură și sub forma unor prelucrări de folclor, îl constituie colindele și cântecele de stea. Atât melosul modal, originalitatea perfectă cât și ritmica uneori variată și chiar asimetrică ale acestor lucrări tratate cu mult succes în special de compozitorii: Alexandru Podoleanu, Dumitru Georgescu Kiriac, Gheorghe Cucu, Tiberiu Brediceanu, Sabin Drăgoi, Vasile Popovici, Ioan D. Chirescu, Nicolae Lungu și alții[64]. În secolul al-XX-lea s-a lucrat la uniformizarea cântării în Biserica Ortodoxă Română, începute în anii ’50 sub păstorirea P.F. Patriarh Iustinian Marina. Culegerile de cântări „uniformizate” care au văzut lumina tiparului după 1989 continuă de o manieră coerentă şi programatică tipăriturile anterioare ale Prof. Nicolae Lungu şi ale colaboratorilor săi. Este vorba despre Cântările Sfintei Liturghii şi alte cântări bisericeşti, Noul Idiomelar, Cântările Triodului, Cântări la Sfintele Taine şi la Ierurgii şi alte cântări religioase, cărţi tipărite cu binecuvântarea P.F. Patriarh Teoctist Arăpaşu şi apărute sub îngrijirea Pr. Nicu Moldoveanu de la Facultatea de Teologie din Bucureşti, uneori în colaborare cu alţi specialişti. Uniformizarea cântărilor în Biserica Ortodoxă Română urmărea să ajute şi promovarea cântării de obşte (în comun), folositoare din punct de vedere pastoral[65] - în sensul în care toţi credincioşii cu oarecare înzestrare muzicală ar putea cânta împreună la slujbele bisericeşti, cunoscând aceleaşi cântări (uniformizate).

În acelaşi timp însă, după 1989 se observă şi o tendinţă de retipărire şi valorificare în practica de strană a unor cărţi „clasice” de cântări psaltice, apărute înaintea campaniei de uniformizare de după cel de-al II Război Mondial. Între acestea se numără *Anastasimatarul* Ieromonahului Macarie, *Idiomelarul* lui Dimitrie Suceveanu, retipărit de Sebastian Barbu-Bucur, *Liturghierul de strană* al lui Ion Popescu Pasărea sau *Anastasimatarul* lui Victor Ojog. În domeniul muzicii bisericeşti corale, înainte de 1989 *Liturghia Psaltică* a lui Nicolae Lungu constituise poate unul dintre exemplele cele mai reuşite al sintezei între stilul psaltic tradiţional şi cel coral armonico-polifonic, maturitatea şi eficienţa tratării muzicale îmbinându-se fericit cu accesibilitatea - această ultimă însuşire fiind foarte importantă dintr-un punct de vedere eclezial. O serie de alte culegeri corale evidenţiaseră de asemenea cele mai frecvent cântate (şi mai valoroase) lucrări pentru corurile bisericeşti, stabilind oarecum un standard repertorial comun pentru acestea. Pot fi amintite în acest sens cel puţin *Culegerea de cântări corale religioase* „*Iubi-Te-voi, Doamne*” şi *Repertoriul coral pentru coruri bărbăteşti* al Pr. Prof. Dr. Nicu Moldoveanu, acesta din urmă foarte util îndeosebi în seminariile şi facultăţile de teologie.

3. Concluzii

Biserica Ortodoxă, prin muzica psaltică-monodică și prin numeroasele coruri bisericești, este astăzi unul dintre așezămintele menite a influența și a contribui puternic la educația moral-religioasă nu doar a tinerei generații ci și a întregii societăți civile. Din necesitatea cultică, Biserica a oferit muzicii marele privilegiu de a-și pune în valoare puterile sale de expresie, exprimându-le la cote artistice superioare. Corurile religioase, care s-au înmulțit în perioada post-decembristă, aduc un

[61] Petre Brâncuși, op.cit., p. 158
[62] Pr. prof. dr. Marin Velea, Scurt istoric al muzicii corale bisericești din România, p. 311
[63] Petre Brâncuși, op.cit., p. 200
[64] Pr. prof. dr. Marin Velea, Scurt istoric al muzicii corale bisericești din România, p. 312
[65] Nicolae Lungu, *Cântarea în comun a poporului în biserică*, în revista „Studii Teologice”, seria II, anul III (1951), nr.1-2, p.28

aport considerabil și permanent la educația moral religioasă a poporului nostru, greu încercat de-a lungul zbuciumatei sale istorii. Aceste lucrări rămân să fie puse în valoare de dirijori cu pregătire teologică şi de specialitate, având scopul ca marea masă a ascultătorilor să cunoască în mod explicit și direct valorile inestimabile și inconfundabile ale muzicii psaltice monodice și corale religioase al căror fior divin și artistic se împletesc armonios și ale căror texte sunt scrise de scriitori și cântăreți consacrați și cu profundă pregătire și trăire religioasă.

Bibliografie

1. Barbu-Bucur, Sebastian, Acțiunea de „românire” a cântărilor psaltice și determinările ei social-patriotice. Filothei sin Agăi Jipei și alți autori din secolul al XVIII-lea, în revista „Biserica Ortodoxă Română”, anul XCVIII (1980), nr. 7-8.
2. Barbu-Bucur, Sebastian, Învățământul psaltic până la reforma lui Hrisant, în revista „Biserica Ortodoxă Română”, anul XCVIII (1980), nr. 3-4, p. 500.
3. Bobulescu Constantin, Lăutarii noștri; din trecutul lor, București, ”Naționala”, 1922.
4. Brâncuși, Petre, *Istoria muzicii românești*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1969.
5. Breazul, George, Pagini din istoria muzicii românești, editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. R., Bucureşti, 1966.
6. Burada Theodor T., Corurile bisericești de muzică vocală armonizată” în revista ”Arhiva”, vol. jubiliar, anul XXV (1914), Iași, p. 309 apud diac. prof. Marin Velea, Începuturile muzicii corale românești, laice și bisericești, în revista „Biserica Ortodoxă Română”, anul XCVIII (1980), nr. 1-2.
7. Cantemir, Dimitrie, Descrierea Moldovei, editura Litera Internațional, București, 2001.
8. Ciobanu, Gheorghe, Școala muzicală de la Putna, în revista ”Muzica”, anul XVI (1966), nr. 9.
9. Ciobanu, Gheorghe, Vechimea genului cromatic în muzica bizantină, în ”Studii de muzicologie”, vol. I, editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1973.
10. Ciobanu, Gheorghe, Muzica religioasă la români, în revista „Biserica Ortodoxă Română”, anul XC (1972), nr. 1-2.
11. Ciobanu, Gheorghe, Originea Canonului Stîlpărilor alcătuit de dascălul Șerban, în revista ”Mitropolia Olteniei”, anul XXII (1970), nr. 5-6.
12. Erbiceanu Constantin, Istoria Mitropoliei Moldovei şi Sucevei şi a catedralei mitropolitane din Iaşi, Bucureşti, 1888.
13. Ionașcu Ion, Școala de la Colțea în veacul al XVIII-lea, în revista „B.O.R.”, anul LVI (1938), nr. 11-12.
14. Lungu Nicolae, Cântarea în comun a poporului în biserică, în revista „Studii Teologice”, seria II, anul III (1951), nr.1-2.
15. Nifon Mitropolitul, Tipic bisericesc, București, 1851, s. VIII apud Prof. Gheorghe Ciobanu, Muzica bisericească la români, p. 170.
16. Poslușnicu, M. Gr., Istoria muzicii la români, București, 1928, p. 28 apud prof. Gheorghe Ciobanu, Muzica bisericească la români.
17. Smochină, Nicolae, O pravilă românească din veacul al XVI-lea. Pravila Sfinților Părinți” după învățătura lui Vasile cel Mare, întocmită de ritorul Lucaci, în 5181, în revista „Biserica Ortodoxă Română”, anul LXXXIII (1965), nr. 11-12.
18. Vasile Vasile, Istoria Muzicii Bizantine, vol. II, Editura Interprint, Bucureşti, 1997.
19. Vasilache Vasile, *Mitropolitul Veniamin Costache (1768-1846*), Mănăstirea Neamţ, 1941.
20. Pr. Prof. dr. Velea Marin, Muzica hrisantică, continuatoarea fidelă a muzicii vechi bizantine a secolelor IX-XVIII, în ”Studii de muzicologie laică și bisericească”, vol. IV, editura DAIM, București, 2010.
21. Magist. Velea Marin, Originea și evoluția semiografiei cântării bisericești de la începuturi până în zilele noastre, în revista ”Studii Teologice”, anul XVII (1965), nr. 9-10.
22. Pr. Prof. dr. Velea Marin, Scurt istoric al muzicii corale religioase din România, în revista „Argeșul Ortodox” VIII (2009), nr. 414.
23. Pr. Prof. dr. Marin Velea, Începuturile muzicii corale românești, laice și bisericești, în revista „Argeșul Ortodox” VIII (2009), nr. 420.

PARTICULARITĂȚI ALE VASELOR COMPLEXULUI CU CERAMICĂ CANELATĂ A HALLSTATTULUI TIMPURIU PE TERITORIUL ROMÂNIEI

FEATURES OF THE POTTERY OF THE COMPLEX WITH FLUTED CERAMICS IN EARLY HALLSTATT ON THE TERRITORY OF ROMANIA

IOANA-IULIA OLARU[1]

Abstract

The present study will refer only to the early period of Hallstattului, Ha A-B, the beginning of the first Iron Age brought important transformations recorded in ceramics and small sculpture, together with the development of production forces due to the spreading of iron metallurgy. In a time when ceramics suffered major changes regarding forms and decor – we are talking here about the first period of Hallstatt (the early one) – the horizon with fluted ceramics completes the image of pottery at that time, together with the other great cultural unity (the complex with incised and engraved ceramics). The forms and decors of the culture Gáva-Holihrady are also taken by the cultural group Susani of the horizon with fluted ceramics from the south-west and south of Romania and, in a less unitary way, by the culture Corlăteni-Chișinău. Small sculpture is not a flourishing field in the entire Iron Age; only Gáva-Holihrady left us a few examples of small zoomorphic statuettes.
Keywords: *flute, megalith, depas amfykypelon.*

Alcătuită din Epoca bronzului și Epoca fierului, Epoca metalelor este perioada în care apar primele semne ale unei revoluții statal-urbane, iar uneltele din piatră sunt înlocuite cu cele din metal (proces început încă de la sfârșitul Eneoliticului). Înainte de Epoca mijlocie a bronzului, spațiul carpato-dunărean a devenit unul dintre centrele metalurgice importante ale Europei. Un nou avânt în dezvoltarea forțelor de producție are loc odată cu răspândirea celuilalt metal, mai practic, fierul, a cărui metalurgie, descoperită de hittiți, a ajuns și pe teritoriul României de astăzi. În întreaga Epocă a fierului[2] se intensifică tot mai mult, agricultura (prin generalizarea folosirii uneltelor din fier, utilizarea plugului cu brăzdar din fier), dar păstoritul este acum o ocupație de bază, furnizoare de bogăție. Totuși, treptat, datorită limitării migrațiilor, se va reveni parțial la sedentarizare, dar infiltrațiile de grupuri răsăritene vor continua în întreaga Epocă a fierului. Meșteșugarii ocupă un loc aparte în societate; apar negustorii, datorită schimbului tot mai intensiv de mărfuri.

Societatea continuă să se diferențieze din ce în ce mai mult în clase distinctive. Consolidarea uniunilor de triburi va duce la conflicte tot mai ample. În ceea ce privește domeniul ceramicii, meșteșugul olăritului se dezvoltă în continuare, roata olarului devenind acum o unealtă importantă.

---

[1] PhD lecturer, Faculty of Visual Arts and Design, ”George Enescu” University of Arts, Iași, Romania

[2] Cca 1 150/1 000 – 50/70 î.Hr.: data constituirii Statului dac. Cf. Dinu C. Giurescu, *Istoria ilustrată a românilor*, București, Ed. Sport-Turism, 1981, p.25; Constantin C. Giurescu, Dinu C. Giurescu, *Istoria românilor din cele mai vechi timpuri şi pînă astăzi*, Bucureşti, Ed. Albatros, 1971, p.30; Vasile Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*, București, Ed. Meridiane, 1982, p.174; H. D., in Radu Florescu, Hadrian Daicoviciu, Lucian Roşu (coord.), *Dicţionar enciclopedic de artă veche a României*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980, p.155, s.v. *fierului, epoca*

Celții aduc tehnica lor avansată pentru producția vaselor de lut la roată rapidă. Plastica mică nu este un domeniu înfloritor, dar Epoca fierului este cea a apariției primelor forme de plastică megalitică.

În prima perioadă a Epocii fierului[3], Hallstatt[4], se cristalizează identitatea triburilor nord-pontice; are loc acum despărțirea proto-tracilor în geto-daci nord-dunăreni (proprii fiindu-le culturi cu ceramică decorată cu caneluri) și traci sud-dunăreni (cărora le aparțin culturi cu ceramică imprimată, în grupul tracic meridional). La vechile aspecte ale spiritualității Bronzului se adaugă altele noi: perpetuarea cultului solar, diminuarea numărului necropolelor, practicarea concomitentă a inhumației cu incinerația, dar în Hallstattul târziu incinerația se va extinde treptat (urmând ca în Latène acest rit să devină fundamental)[5].

Un estetic nu foarte prezent în artă este o altă trăsătură a perioadei, dar de semnalat este aducerea de către sciți, în plastica mică (nu foarte abundentă nici aceasta), a stilului zoomorf: animale reprezentate naturalist, în mișcare sau în atitudini complicate. De menționat, că există o perioadă de trecere de la Epoca bronzului la Hallstatt, numită Ha A (sec. al-XII-lea – sec. al-XI-lea î.Hr.). O restructurare teritorială și culturală (datorată stabilizării situației de la sudul Dunării) marchează această perioadă de tranziție, caracterizată prin instabilitate în relațiile dintre comunități și dintre grupurile de comunități (zonele culturale), dar și printr-o economie relativ unitară. Aspectul compozit al decorului olăriei ce caracteriza sfârșitul Epocii bronzului va continua și la începutul Epocii fierului, în Ha A.

Caracterul predominant pastoral al economiei este reflectat de figurinele zoomorfe din lut găsite în număr mare (Lechința de Mureș, *turma de la Lechința* reprezentând multe specii de animale domestice). Ulterior, o dată cu Hallstattul timpuriu (Ha A-B)[6], va începe o perioadă de dezvoltare fără precedent a forțelor de producție. Economia este bazată și pe agricultură și pe păstorit. Liniștirea migrațiilor de la sudul Dunării s-a răsfrânt și asupra teritoriului de la nord, printr-o nouă încercare de stabilizare, fondul local asimilând noi pătrunderi – vestice. Noile forme de organizare, departe de formele statale (totuși, triburile tracice de pe teritoriul țării noastre cunosc un proces de unificare), permit să se reziste presiunilor exterioare. Se cristalizează acum conștiința colectivă, precum și unitatea miturilor comune (în cadrul cărora se regăsește probabil mitul lui Zalmoxis) și a primelor credințe unitare.

Două mari complexuri culturale se conturează acum pe teritoriul României: complexul cultural cu ceramică canelată și complexul hallstattian timpuriu cu ceramică incizată și imprimată[7]. Din primul complex (al ceramicii canelate), fac parte **cultura Gáva-Holihrady**, **Orizontul cu ceramică canelată din sud-vestul și sudul României** și **cultura Corlăteni-Chișinău**. **Gáva-Holihrady** este denumită după o localitate din Ungaria și una din Ucraina și are ca arie de răspândire bazinul Tisei (nord-estul Ungariei, sud-estul Slovaciei, nord-vestul României și Ucraina transcarpatică), cu extindere în sud-vestul României, zona submontană a Ucrainei, Pod. Sucevei, nord-vestul Moldovei, sudul Poloniei, precum și în bazinul râului San, afluent al Vistulei. Culturile Otomani, Suciu de Sus, precum și Cruceni-Belegiš, pot fi regăsite la baza formării culturii Gáva-Holihrady.

---

[3] Cca 1 150/800 – 450/300 î.Hr. Cf. A. Vulpe, M. Petrescu-Dîmbovița, A. Lászlo, Cap.III. *Epoca metalelor,* in Mircea Petrescu-Dîmbovița, Alexandru Vulpe (coord.), *Istoria românilor,* vol.I, *Moştenirea timpurilor îndepărtate*, Bucureşti, Academia Română, Ed. Enciclopedică, 2010, p.289; H. D., in Radu Florescu et al. (coord.), *op. cit.*, p.155, s.v. *fierului, epoca*

[4] Până în anul 800 î.Hr. fiind o perioadă care se confundă cu sfârșitul Epocii bronzului. Cf. H. D., in Radu Florescu et al. (coord.), *op. cit.*, p.155, s.v. *fierului, epoca*

[5] Constantin Buzdugan, *Riturile funerare ale comunităților hallstattiene târzii din Moldova*, in *Acta Moldaviae Meridionalis*, II, 1980, Vaslui, p.51

[6] Cca 850/800 – 650 î.Hr. Cf. A. Vulpe et al., *op. cit.*, p.294

[7] *Ibidem*, p.301

În **Orizontul cu ceramică canelată din sud-vestul și sudul României** evoluează o serie de grupe culturale: **grupul cultural Susani** (în centrul și nordul Banatului, pe fondul grupului Balta Sărată), **grupul Bobda** (în vestul și nord-vestul Banatului, nord-estul Vojvodinei – născut din Cruceni-Belegiš), pe același fond cultural formându-se și **grupul Ticvaniu Mare-Karaburma III** (în zona de contact între limita vestică a piemontului Banatului, sud-vestul Banatului, sudul Vojvodinei); la care se adaugă, tot cu aportul culturii Cruceni-Belegiš, grupurile din sudul Banatului și al Olteniei: **Moldova-Nouă** și **Hinova**; evoluția acestora va fi întreruptă în Banat prin apariția scurtă a culturii Gáva-Holihrady, întreruptă și ea de apariția dinspre vest a grupului **Gornea-Kalakaca** (sudul Banatului). **Cultura Corlăteni-Chișinău** (cu o origine nu foarte bine precizată) face parte și ea din primul complex cultural, al ceramicii canelate; este denumită după descoperirile de la Corlăteni și cele din Chișinău și are ca arie de răspândire regiunea deluroasă și de silvostepă dintre Carpații Răsăriteni și bazinul Nistrului, în afara părții nordice ocupate de cultura Gáva-Holihrady. Din al doilea complex (al ceramicii incizate și imprimate) fac parte **cultura Babadag** (răspândită în nord-estul Munteniei, sudul Moldovei și nordul Dobrogei, nordul Bulgariei), în cadrul căruia s-a conturat **grupul (faza?) Târnăoani** (sudul Moldovei, nord-estul Munteniei și nordul Dobrogei), treptat cultura Babadag extinzându-se în toată Dobrogea și în Muntenia, când este perioada relativei unități culturale cu **grupul Insula Banului** (Porțile de Fier) și cu **grupul Cozia** (sudul și centrul Moldovei).

Aparte (sau poate o prelungire a fazei III a culturii Babadag – după unii cercetători) este **grupul Stoicani** (sudul Moldovei), după necropola din localitatea eponimă. Ceramica acestei perioade are forme elegante, cu decor tot mai simplificat – dar nu înspre o sărăcire a expresivității, ci înspre rafinamentul acestuia –, o modificare treptată a viziunii formale și decorative înregistrându-se treptat. Tehnic, lustrul caracteristic imită vasele din metal. **Complexul cu ceramică canelată** are ca formă comună culturilor și grupurilor sale culturale vasul mare, bitronconic, cu numeroase variante, cu buză răsfrântă, gât tronconic, un turban ce separă cele două jumătăți ale corpului, partea inferioară tronconică, fund plat.

Alte forme frecvente sunt strachina, cu variantele sale, precum și amfora, ceașca... Decorul – scos în relief de culoarea neagră sau brun-închisă și lustruită a vaselor – combină canelurile cu proeminențele, ele însele canelate și înconjurate la bază de caneluri semicirculare.

1. Cultura Gáva-Holihrady.

Ca formă, caracteristice acestei culturi sunt: vasul bitronconic cu marginea răsfrântă și gât înalt, amfora, urna, cana, ceașca cu toartă supraînălțată, strachina, vasul cu picior gol, iar decorul specific este cel cu proeminențe conice (pe umăr) și caneluri (arcade sau ghirlande), precum și cele cu incizii și cu striuri (acestea din urmă fiind specifice ceramicii de uz comun)[8]. În ceea ce privește tehnica, vasele au lustru puternic negru în exterior și culoare roșie în interior[9]. Un vas de provizii de la Brașov are decor canelat, cu ghirlande sub umăr[10]. O ceașcă de la Simeria (jud. Hunedoara), cu toartă supraînălțată, umăr carenat și buză evazată, are pe corp tot un decor canelat în arcadă, cu motivul stelat.

Arcade profilate între cele 4 proeminențe conice și caneluri plate, circulare, în jurul acestora, reprezintă decorul unei oale globulare cu fund îngust, gură îngustă și două torți inelare, descoperită

---

[8] Tiberiu Bader, *Epoca bronzului în nord-vestul Transilvaniei. Cultura pretracică și tracică,* București, Ed. Științifică și enciclopedică, 1978, p.79
[9] A. Vulpe et al., *op. cit.,* p.303
[10] Ion Miclea, Radu Florescu, *Preistoria Daciei*, București, Ed. Meridiane, 1980, p.123

în jud. Hunedoara[11]. Străchinile sunt tronconice, neornamentate (Sanislău), ori cu buza trasă spre interior (Pişcolţ). Tot de la Sanislău provin și vase cu picior gol, de formă tronconică, cu pereți curbați, buză dreaptă, neornamentată[12].

2. Orizontul cu ceramică canelată din sud-vestul și sudul României

Aceleași forme întâlnim și în ceramica **grupului cultural Susani** ca și la ceramica Gáva-Holihrady: vasul bitronconic, amfora, urna, strachina, și același decor cu proeminenţe conice (pe umăr) şi caneluri (arcade sau ghirlande). În ceea ce privește tehnica însă, vasele au culoare cenușie, ardere și lustru omogene[13]. Un vas de la Susani are un decor alcătuit dintr-un registru orizontal canelat și o bandă de ghirlande – pe gât, și din caneluri oblice – pe turbanul central. O fructieră din aceeași localitate are piciorul scurt, pântecele evazat, conic, umăr profilat și gâtul decorat cu caneluri orizontale[14].

Din anterioarele vase cu proeminenţe şi din străchinile cu decor radial din Epoca bronzului, se dezvoltă acum vasele stelate, ca cel descoperit la Pădurea Verde (jud. Timiş)[15]. O cupă de la Susani are decorul stelat, format din caneluri în interior. Tot decor stelat are și un castron cu două torți și caneluri pe pântece. Două cești din depozitul de la Susani fac parte din ampla serie *depas amfykypelon* care se răspândește acum[16].

Grupul Bobda. Interesant este decorul canelat interior – în cazul unor vase cu gura largă (străchini, cești cu gura sugrumată în punctul de prindere ale torții și cu gura lobată[17]): o strachină de la Bobda are interiorul decorat cu 7 caneluri într-o bandă care alcătuiește o stea cu 6 colțuri și cu laturile arcuite în ghirlandă. Există și urne cu forme complicate, cu proeminenţe ascuțite dispuse radial.

Grupul Ticvaniu Mare-Karaburma III are vase bitronconice, de culoare brună, brună-neagră, adesea lustruită, precum și străchini cu marginea arcuită spre interior, ca și cești cu torți supraînălțate[18].

3. Cultura Corlăteni-Chișinău. Predominante sunt vasele bitronconice pântecoase, dar lipsește unitatea celor din cultura Gáva-Holihrady. Caracteristice sunt ornamentele de pe umăr: proeminențele duble, îndreptate în sus și în jos, care întrerup canelurile oblice[19]. Figurinele ceramic care aparţin domeniului plasticii mici demonstrează în continuare existenţa unor ritualuri magice. Dar, pe fondul noilor credințe și practici uraniene apărute în Epoca Bronzului, care iau locul cultului htonian, în continuare nu vom întâlni o plastică bogată în reprezentări, aceasta fiind și caracterizată prin schematism. Figurine zoomorfe au fost găsite în aşezarea de la Grăniceşti aparţinând **culturii Gáva-Holihrady**: tauri, cai, porci[20].

În concluzie, în această perioadă, continuă tratarea suprafețelor vaselor ceramice astfel încât să sugereze vasele din bronz.

---

[11] *Ibidem*
[12] Tiberiu Bader, *op. cit.*, p.79
[13] Ion Miclea, Radu Florescu, *op. cit.*, p.120
[14] *Ibidem*, p.122
[15] *Ibidem*
[16] *Ibidem*
[17] L. R., in Radu Florescu et al. (coord.), *op. cit.*, p.63, s.v. *Bobda*
[18] A. Vulpe et al., *op. cit.*, p.313
[19] Ion Miclea, Radu Florescu, *op. cit.*, p.317
[20] Gabriel Jugănaru, *Cultura Babadag*, I, Constanța, Ed. Ex Ponto, 2005, p.45-46, vezi și Gabriel Jugănaru, *Coroplastia în cultura Babadag*, in *Peuce*, I (XIV), Tulcea, 2003, p.75-90

Un aspect compozit al decorului ce caracterizează în general sfârșitul Epocii bronzului va continua și la începutul Epocii fierului. Culturile ce alcătuiesc orizontul cu ceramică canelată de pe teritoriul României ne ajută la înțelegerea acestui moment important al Preistoriei din țara noastră, alăturându-se culturilor importante ce alcătuiesc celălalt complex cultural (cel cu ceramică incizată și imprimată) al momentului, îndeosebi în ceea ce privește olăria sa; plastica mică, schematică și redusă ca număr, aparține doar culturii Gáva-Holihrady.

Bibliografie

Cărți

Bader, Tiberiu, *Epoca bronzului în nord-vestul Transilvaniei. Cultura pretracică și tracică,* București, Ed. Științifică și enciclopedică, 1978.

Florescu, Radu, Daicoviciu, Hadrian, Roşu, Lucian (coord.), *Dicţionar enciclopedic de artă veche a României*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980.

Giurescu, Constantin C., Giurescu, Dinu C., *Istoria românilor din cele mai vechi timpuri şi pînă astăzi*, Bucureşti, Ed. Albatros, 1971.

Giurescu, Dinu C., *Istoria ilustrată a românilor*, București, Ed. Sport-Turism, 1981.

Jugănaru, Gabriel, *Cultura Babadag*, I, Constanța, Ed. Ex Ponto, 2005.

Miclea, Ion, Florescu, Radu, *Preistoria Daciei*, București, Ed. Meridiane, 1980.

Pârvan, Vasile, *Getica. O protoistorie a Daciei*, București, Ed. Meridiane, 1982.

Petrescu-Dîmboviţa, Mircea, Vulpe, Alexandru (coord.), *Istoria românilor,* vol.I, *Moştenirea timpurilor îndepărtate*, Bucureşti, Academia Română, Ed. Enciclopedică, 2010.

Articole

Buzdugan, Constantin, *Riturile funerare ale comunităților hallstattiene târzii din Moldova*, in *Acta Moldaviae Meridionalis,* II, 1980, Vaslui, p.51-60.

Jugănaru, Gabriel, *Coroplastia în cultura Babadag*, in *Peuce,* I (XIV), Tulcea, 2003, p.75-90.

PROMOVAREA CULTURII ECOLOGICE PRIN TRADIȚII ȘI OBICEIURI MOLDOVENEȘTI

PROMOTION OF THE ECOLOGICAL CULTURE USING MOLDOVAN TRADITIONS AND CUSTOMS

GÎNJU STELA[1]
GÎNJU GHEORGHE[2]
POSTOVAN GALINA[3]

Abstract

In the following paper, there are presented definitions of the ecological culture, according to several authors. There are highlighted the differences between ecological culture and ecological education, showing the phases of the ecological culture. Moreover, there are presented concrete examples of promoting the educational culture using moldovan traditions and customs.

There are described such holidays as Martisor, Lazarel, Palm Sunday, St. George, Whitsuntide, St. Demetrios, Christmas, Dragobete, etc. Furthermore, there are described the national moldovan carpets and the national clothing, which are an incomensurable source of information for many generations. The description of the holidays are classified in the order of their occurance during the year.

Keywords: *ecological culture; ecological education; traditions.*

Conform *Enciclopediei Concise Britannica* [5] ”Cultura unui popor constă în limbă, idei, credinţe, obiceiuri, tabuuri, coduri, instituţii, instrumente, tehnologii, lucrări de artă, ritualuri, ceremonii şi simboluri. Diferenţele dintre culturi sunt atribuite unor factori precum: habitate fizice şi resurse diferite; sfera posibilităţilor inerente în domenii cum ar fi limba, ritualul şi organizarea socială; fenomenele istorice cum ar fi dezvoltarea legăturilor cu alte culturi. Atitudinile, valorile, idealurile şi credinţele individuale sunt în mare măsură influenţate de cultura (sau culturile) în care trăieşte persoana. Ascensiunea culturală are loc ca rezultat al schimbărilor ecologice, socio-economice, politice, religioase şi a altor modificări fundamentale care afectează o societate.”

Un element al culturii generale a unui popor este și ***cultura ecologică***. Nu în zadar, marele poet Mihai Eminescu sublinia: ”Gradul de civilizație a unui popor nu se măsoară după numărul botinelor lustruite sau a frazelor franțuzești și a gazetelor, ci după aptitudinea lui de a supune puterile oarbe ale naturii, scopurilor omului. Cu cât omul este stăpân pe vânt, pe apă, pe abur și își face din ele slugi muncitoare, cu atât civilizația este mai înaltă, dar *barbaria* este mai mare” [4]. Oamenii conștientizează, dar mult prea târziu, daunele aduse naturii, care sunt ireversibile. Formarea culturii ecologice devine un obiectiv major al societății contemporane, care este, de fapt, o condiție de supraviețuire a omenirii. Mangarașean V. susține despre cultura ecologică că poate fi prezentată

---

[1] Associate Professor, PhD., ”Ion Creangă” Pedagogical Sate University, **Chisinau, Rep. Moldova**.
[2] PhD, College teacher, Director of Teoretical College ”M. Marinciuc”, **Chisinau, Rep. Moldova**.
[3]Masterandă UPS ”Ion Creangă”, **Chisinau, Rep. Moldova**.

drept o caracteristică calitativă a interacțiunii socio-culturale, din punctul de vedere al cerințelor contemporane. [8]

Alți savanți, cum ar fi L. Staniss și E. Stannis remarcă: ”cultura ecologică are menirea de a uni popoare, poate contribui la rezolvarea conflictelor internaționale, sociale, interstatale, să susțină prioritatea valorilor general umane, să unească oamenii pentru ocrotirea vieții și civilizației de pe Terra” [9, 46-48 c.] Doar aerul și apa nu au granițe.

Roșcovan D. consideră că formarea culturii ecologice a personalității este posibilă doar în cazul, în care vor fi luate în vedere următoarele elemente: sistemul de cunoștințe despre interacțiunea omenirii cu natura; sistemul de reguli și norme de comportare în natură; priceperi și deprinderi de ocrotire a naturii [7].

După E. Buzinschii, cultura ecologică este un ansamblu de cunoștințe, noțiuni, reprezentări, convingeri despre natură în integritatea și organizarea ei ierarhică, despre viața și caracteristicile ei fundamentale, despre problemele ecologice ale contemporanietății, despre apartenența inerentă a omului la natură, despre rolul naturii în viața omului și despre consecințele nocive ale activității omului asupra naturii și abilități de aplicare a acestui ansamblu în acțiuni practice. [3] În prezent, sunt multe dezbateri cu referință la diferența dintre educație ecologică și cultură ecologică. Coyle [apud, 6] obsevă că educația ecologică este un prim pas al unui proces al cărui rezultat final ar trebui să fie transformarea participanţilor în persoane judicioase şi motivate, cu un puternic angajament către cauza ecologică, iar formarea culturii ecologice necesită timp și identifică câțiva pași, care ar trebui parcurşi pentru a atinge un anumit nivel al culturii ecologice.

Prima etapă spre formarea culturii ecologice este o simplă conștientizare privind existența unei probleme și implică o dorință de acțiune limitată.

A doua etapă este consecvența în conduita personală, care se reflectă în înţelegerea anumitor subiecte mai accesibile, cu privire la problemele de mediu și modificări de comportament, dar nu necesită o cunoaştere detaliată a situaţiei.

A treia etapă este Cultura ecologică care este rezultatul unui program amplu de educaţie ecologică, pe parcursul căruia participantul progresează de la stadiul de înţelegere profundă la dezvoltarea unor competenţe, ajungând în final la dorinţa şi capacitatea de a acţiona. (Figura 1)

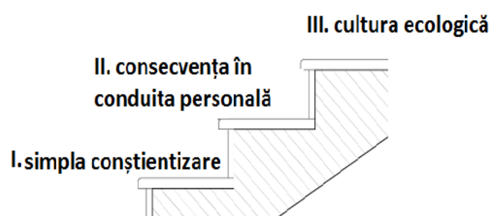


Figura 1. Etapele formării culturii ecologice

Cultura ecologică mai presupune şi existenţa unei identităţi individuale şi collective, prin procesul educaţional de redescoperire a valorilor patrimoniului natural şi cultural al unei zone. Educația ecologică eficientă presupune existenţa unei legături cu viaţa comunităţii, permiţând oamenilor să redobândească relaţia intimă şi personală cu zona în care locuieşte [apud 6, p. 25–44]. Unul dintre instrumentele aplicabile în formarea culturii ecologice sunt tradițiile și obiceiurile populare. Tradițiile și obiceiurile populare îndeplinesc mai multe funcții: realizează continuitatea culturilor, reprezintă forma de păstrare și transmitere de informații și valori spirituale de la o generație la alta, asigură selecția unor modele de comportament acceptabile de către populație. Integrarea copiilor în tradițiile populare este considerat drept un factor educațional. Ele nu numai că familiarizează copiii cu natura, ci și le impun niște norme de conduită. Este de menționat că educația ecologică prin intermediul tradițiilor și obiceiurilor populare se realizează într-o manieră relaxantă, emoționantă, clară și accesibilă. Poporul și natura sunt inseparabile. După cum menționează savantul rus Volcov F., ”*Fără amintire (memorie) nu există tradiție; fără tradiție nu este cultură; fără cultură*

nu există educație; fără educație nu există spiritualitate; fără spiritualitate – nu există personalitate; fără personalitate – nu există popor ”.

Alături de drapel, stema de stat, limbă, teritoriu şi tot ceea ce înseamnă cultură, costumul popular este marca identitară a unui popor. Fiind unul dintre cele mai relevante simboluri sociale, costumul impune o mare responsabilitate tuturor celor care operează în sfera lui: creându-l, purtându-l, admirându-l sau cercetându-l [1]. Într-adevăr, costumul tradițional moldovenesc este o sursă incomensurabilă de informații, inclusiv despre natură. Sunt nelipsite motivele florale sau vegetale de pe toate componentele costumului popular. De exemplu, copacul cu ramurile sale, numit și ”Pomul vieții” de pe iile moldovenești reprezintă trăinicia, înțelepciunea, reînvierea sau viața. Frunza de viță de vie și struguri, brodați cu fir verde, mov sau albastru, vorbesc despre îndeletnicirea oamenilor din zonă, dar și despre belșug și abundență. Frunzele verzi sau florile colorate sunt simbol al prosperității și al prospețimii sunt purtate cu drag atât de fetele din sat, cât și de femeile mature, mame sau bunici. Trifoiul cu patru foi este un model rar, ce simbolizează și atrage norocul în viață, „miezul de nucă” reprezintă un semn al înţelepciunii şi al unei minţi agere. De asemenea, pe iile moldovenești putem remarca și simboluri inspirate din lumea animalelor, de exemplu, ornamentul „cocoşul”, care veghează ordinea lumii şi alungă spiritele rele. „Colţii lupului” apără de fiare sălbatice, „pasărea” defineşte sufletul şi hrana lui, libertatea, pasiunea şi infinitul, iar „bobocul” aduce frumuseţe şi prospeţime. [10].

O altă piesă tradițională pentru moldoveni este covorul, care a fost introdus în patrimoniul cultural imaterial al umanității UNESCO în anul 2016. Acsacov menționează: „cât de sărac n-ar fi moldoveanul, casa lui este împodobită cu covoare şi cu diferite ţesături de casă...”. Prin urmare, împodobirea casei cu covoare, ţesături de lână, pânzeturi albe de casă, ţesute sau brodate demonstrează o trăsătură etnică de secole în decorul casei moldoveneşti [14].

Covoarele autentice moldovenești erau țesute manual și vopsite cu coloranți din plante, de aici populația aflâ despre rolul unor plante, nu doar în alimentație, dar și în alte domenii. Simbolistica ornamentelor este și ea diversă, reprezentată prin motive vegetale sau zoomorfe. Reîntâlnim același copac al vieții de pe costumele populare moldovenești, observăm ornamente sub formă de zigzaguri, care reprezintă râurile prezente în localitate. ”Rombul cu coarne” reprezintă pământul însămânțat, gata de rod [12]. Covoarele, la fel ca și costumele tradiționale pot fi citite ca o carte, care ne informează despre flora și fauna localității, despre apele prezente, despre starea omului care le-a deținut. Știind semnificația simbolurilor, este sigur că populația, copiii, elevii mai mari vor ocroti cu sfințenie plantele și animalele reprezentate, pentru că ele ”aduc noroc” sau ”înțelepciune”. Zona Moldovei este bogată în obiceiuri, ritualuri și sărbători. O clasificare destul de vastă este realizată de către dr. Buzilă V. în Registrului Național al Patrimoniului Cultural Imaterial [13]. Pornind de la faptul că ”*Sărbătorile, obiceiurile şi riturile sunt ansambluri de conduite şi de acte repetitive, codificate, având o puternică încărcătură simbolică pe care comunităţile umane le practică pentru a controla şi reglementa atât relaţiile din interiorul lor cât şi cele cu alte comunităţi*” [ibidem,13] am selectat din multitudinea prezentată în Registru doar câteva, care după părerea noastră, au conexiune directă cu formarea culturii ecologice a populației.

Tradiții și obiceiuri de primăvară

Primăvara pe pământurile moldave se începe cu o sărbătoare frumoasă și un obicei pe măsură- Mărțișorul. Copiii încă de la grădiniță, cunosc legenda mărțișorului și semnificația lui. Firele răsucite ale mărţişorului reprezintă încercarea de a influenţa magic unitatea contrariilor calendaristice: lumină-întuneric, căldură-frig, iarnă-vară, dar şi a celor biologice: fertilitate-

sterilitate, feminin-masculin, moarte-viaţă. În rezultatul împletirii celor două fire, văzute ca forţe universale, se împăcau contradicţiile, asigurând bunul mers al lumii. [2] Atunci când povestim copiilor legenda mărțișorului, neapărat îi familiarizăm cu un alt simbol al primăverii - ghiocelul, plantă de altfel, introdusă în Cartea Roșie a Republicii Moldova. Este momentul de a explica copiilor, de ce ghiocelul este atât de rezistent și își arată capul primul de sub zăpadă. Secretul constă în prezența substanțelor hrănitoare în bulbul ghiocelului, care este prezent în sol pe tot parcursul anului. În acest răstimp în bulb reușesc să se formeze frunze și muguri florali, care așteaptă doar o rază de soare ca să apară de sub zăpadă. Mărțișorul se poartă pe tot parcursul lunii martie, la 1 aprilie, fiind agățat de un pom, ca acesta să înflorească mai repede și să rodească bogat. Cum credeți, copilul sau persoana care a agățat mărțișorul de ram, va rupe sau va distruge acest copac sau dimpotrivă îl va ocroti și îl va îngriji ca să vadă cât de bogată este roada. (Figura 2)



Figura 2. Plasarea mărțișoarelor pe pom.

Un obicei interesant, în ziua de 1 martie, era purificarea casei, când se scoateau toate pernele, covoarele, se făcea curățenie generală în gospodării și se striga ”Mart în casă - puricii afară!”. Oare respectarea acestui obicei nu este o modalitate de formare a culturii ecologice, pentru că știm cu toții că termenul ”ecologie”, provine de la cuvântul grecesc ”oikos” – casă și ar însemna ”curățenie în casa noastră”?

Frumoase obiceiuri de primăvară, care sunt tangente cu educația ecologică se desfășoară în Săptămâna Floriilor, care poate fi considerată ”o săptămână ecologică”. În sâmbăta Floriilor la sudul Moldovei există un obicei, numit Lăzărelul. Sărbătoarea se manifestă printr-un ritual complex cu ocazia sosirii primăverii, celebrându-se învierea sezonieră a naturii. La ritual participă fete până la 15 ani, care cântă drama eroului vegetației care moare, apoi reînvie. [14]. Fetele primesc în dar ouă nevopsite și făină, din care în joia paștelui coc pască. Tot în Săptămâna Floriilor, gospodinele transplantează plantele de odaie sau plantează plante decorative de exterior (Figura 3). Realizând aceste activități cu copiii, contribuim la formarea deprinderilor ecologice - parte componentă a educației ecologice.



Figura 3. Plantarea plantelor decorative în Săptămâna Floriilor.

Duminica Floriilor este remarcată prin sfințirea rămurelelor de salcie, deci, toată populația știe cum arată această plantă, îi cunoaște habitatul și îi distinge inflorescențele, pentru că de regulă la

Florii salcia este înflorită. Rămurelele sfințite de salcie se pun la icoane sau pe brazdă, pentru a avea roadă mai bogată, dar totodată contribuind la înmulțirea vegetativă a salciei. În unele sate ale Moldovei, populația special sădește salcie (ce ține de sporirea arealului speciei), ”pentru a avea la Florii”

Un obicei pentru **sărbătoarea de Paște** este coacerea în Joia Mare a copturii tradiționale - Pasca. Elevii de la Liceul Teoretic ”Mihai Marinciuc” din Chișinău, au participat la o activitate practică de coacere a copturii. În timp ce profesoara povestea ”drumul pâinii”, le informa și despre faptul că drojdiile sunt niște ciuperci, care au nevoie de anumite condiții (căldură, mâncare) pentru a crește și a se înmulți. Elevii au observat ce s-a întâmplat cu drojdia fără aceste condiții și cum s-a comportat când i-au fost oferite aceste condiții. Elevilor li s-a explicat că între toate elementele mediului există o legătură (Figura 4).



Figura 4. Tradiții Pascale.

Tradiții și obiceiuri de vară

Rusaliile se serbează îndată după Duminica Mare. Rusaliile se consideră niște ființe mitologice, care aduc oamenilor diverse daune. Se mai spune că Rusaliile sunt trimise de Dumnezeu pe Pământ pentru a pedepsi oamenii răi. În această zi, oamenii fac anumite lucruri ca să îmbuneze Zânele. O muncă destul de importantă pentru comunitate, dar și pentru natură este curățitul izvoarelor și fântânilor. În Ziua de Rusalii are loc un adevărat cult al apei. Tot în această zi se iese la ”iarbă verde” și ar trebui să manifestăm cultura noastră ecologică prin colectarea de deșeuri și curățenia la locul de odihnă.

Sânzienile - sărbătoare cu nume de floare, se serbează pe data de 24 iunie (rit nou) și 7 iulie (rit vechi). Sărbătoarea coincide cu solstițiul de vară, când este cea mai lungă zi. Gospodinele, știind despre acest lucru, scot în această zi zestrea afară, pentru aerisire. Tot în această perioadă, pe 21 iunie este marcată Sărbătoarea ecologică ”Ziua Soarelui” și are drept scop popularizarea posibilităţilor de utilizare a energiei solare. Soarele este un reactor termo-nuclear natural, care produce o energie comparabilă cu cea a unui miliard de centrale nucleare terestre.

Sânziana este o plantă ierboasă, medicinală, meliferă. Inflorescențele sunt de culoare galbenă. Poate fi întâlnită la marginile pădurilor, drumurilor, pe câmpii, fânețe. Se zice că în această zi, cucul încetează de cântat.

Sărbătoarea Sânzienelor din toiul verii, a fost consacrată din vechime zeiţei Diana – zeiţă agrară, protectoare a lanurilor de grâu şi de orz în pârg, respective și poartă numele popular de Sînziene sau Drăgaica.

Tradiții și obiceiuri de toamnă

O sărbătoare de toamnă respectată în Moldova este Sfântul Dumitru. Se zice că mai demult, păstorii de vite considerau că de la Sf. Dumitru până la Sf. Gheorghe este anotimpul iarna, iar de la Sf. Gheorghe până la Sf. Dumitru - vara. La Sf. Gheorghe încep a cânta primele broaște, ceea ce poate fi observat cu copiii, ieşind în natură, iar la sf. Dumitru pleacă în țările calde ultimele păsări. În

tradițiile moldovenilor se întâlnesc diverse preziceri de vreme. „Dacă în noaptea de Sf. Dumitru luna este plină și cerul senin – iarna va fi bună si, dimpotrivă, dacă luna nu este plină și cerul acoperit cu nori, plouă sau ninge – iarna va fi aspră, iar gerul va fi strașnic”. [14]

Tradiții și obiceiuri de iarnă

Crăciunul este cea mai iubită și așteptată sărbătoare atât de către copii, cât și de către maturi. Sărbătoarea este însoțită de numeroase tradiții şi obiceiuri. În cele mai multe localități din Republica Moldova, Crăciunul este sărbătorit pe data de 7 ianuarie (rit vechi), iar în unele raioane din Nordul Moldovei (Briceni) și sudul Moldovei (Cahul) este sărbătorită pe 25 decembrie (rit nou). În ultima perioadă tot mai mulți oameni serbează Crăciunul conform calendarului gregorian. O sărbătoare populară în Imperiul Roman, care se celebra deasemenea pe 25 decembrie, numită nașterea Soarelui neînvins (*Dies Solis Invicti Nati*, *Deus Sol Invictus*), ca simbol al renașterii soarelui și alungării iernii. Mai mulți scriitori creștini fac frecvente legături între renașterea soarelui și nașterea lui Hristos. O tradiție frumoasă a acestei sărbători este împodobirea pomului de Crăciun, tradiție care se trage de la popoarele germanice, răspândindu-se apoi în toată lumea. În zilele de iarnă în casa noastră, în calitate de pom de Crăciun pot ajunge diverse conifere: brad, molid, pin. Pentru educația ecologică a copiilor am putea explica diferența dintre aceste plante. Bradul are frunze aciculare, aranjate opus pe rămurele. Pe partea inferioară a frunzelor se observă foarte bine două dungi albe de ceară. La molid frunzele sunt tot aciculare, dar sunt aranjate circular pe ramuri, nu sunt observate cele două dungi albe. Conurile bradului cresc cu vârfurile în sus, iar cele ale molidului- cu vârful în jos. Frunzele pinului sunt lungi de 5-7 cm, unite câte două. Este oportun în preajma sărbătorilor de iarnă să explicăm copiilor, cât și părinților acestora despre importanța coniferelor, fiind plante medicinale, purificatoare de aer ș.a. Nu este deloc îmbucurătoare situația, când după sărbătorile de iarnă o mulțime de conifere sunt aruncate la lăzile de gunoi. E bine să promovăm utilizarea pomilor de Crăciun artificiali sau, dacă dorim să simțim mirosul de cetină ar fi mai bine să procurăm copăcei în vase cu sol. După ce ne-am bucurat de frumusețea Pomului de Crăciun, am putea să-l plantăm în natură. Copiii de la Grădinița din Ocnița au chemat oamenii din localitate să ocrotească brăduții prin expoziția ”Brăduțul ecologic”, unde au fost expuși pomi de Crăciun confecționați din materiale reutilizabile (Figura 5).





Figura 5. Pomi de Crăciun din materiale reutilizabile.

O tradiție pentru acest anotimp este ”**Filipii de iarnă”**, dedicată lupilor, care durează de la 11 februarie până pe 13 februarie (în unele localități durează 5 zile). Se zice că dacă nu se respectă această sărbătoare, lupii vor aduce mari pagube gospodăriei. Lupul – un animal rar în prezent în Republica Moldova este considerat sanitarul pădurilor. Este oportun de explicat copiilor, că orice organism este important pe Pământ.

Dragobete este sărbătorită pe data de 24 februarie**.** Ovidu Focșa, etnograf în cadrul Muzeului de Etnografie a Moldovei precizează că Dragobetele ”se crede a fi un protector al păsărilor, fiind o sărbătoare strâns legată de fertilitate, fecunditate și renașterea naturii. Sărbătoare marchează

revigorarea naturii și nu numai, ci și a omului care, cu această ocazie, se primenea. Este o sărbătoare a revigorării vegetației, a vieții în creștere, o dată cu trecerea la anotimpul de primăvară durata zilei creștea, în contrapondere cu noaptea care descrește, ca dovadă și zilele sunt mai însorite. Se pare că, în această perioadă, păsările, vegetația dar și oamenii se puneau în acord cu natura, era o nuntă a naturii, însemnând renașterea acesteia, retrezirea la viață, ceea ce este și semnificația centrală a sărbătorii. ”[15]

Dragobetele mai are și alte nume: „Cap de primăvară”, „Cap de vară”, „Sânt Ion de primăvară”, „logodnicul pasărilor”, „Dragomiru-Florea” sau „Granguru”. În unele localități din Moldova, acestei sărbători i se mai spunea Năvalnicul, ceea ce însemna ”se dă năvală la fete”. De fapt, Năvalnicul este o ferigă - plantă inclusă în Cartea Roșie a Republicii Moldova, întâlnită în Codrii Moldovei. Are frunze ovale, mari cu sporangi alungiți pe partea inferioară a frunzelor. În sol are un rizom destul de mare, care era utilizat în facerea farmecelor ”pentru măritatul fetelor”.

Tradițiile și obiceiurile populare moldovenești sunt un izvor nesecat de educație ecologică a tinerei generații, începând cu copiii de vârstă timpurie. Bineînțeles, că unele obiceiuri și tradiții au unele elemente ce contravin protecției mediului înconjurător, de exemplu, arderea anvelopelor de sărbătoarea Sfântului Gheorghe, fumul eliminat impurifică atmosfera ș.a. În aceste cazuri, cadrele didactice împreună cu copiii, părinții, comunitatea poate găsi soluții alternative de utilizare a acestor anvelope, de exemplu, confecționarea unor răzoare pentru plante decorative ș.a.m.d.

Păstrarea obiceiurilor și tradițiilor populare, valorificarea lor în educația ecologică, axiologică, ne va menține ca popor integru, nu ne va da posibilitatea să uităm de strămoșii noștri și ne va oferi posibilitatea să transmitem toată această bucurie tinerei generații. Astfel, se realizează perpetuarea vechiului în nou, a trecutului în viitor, a cotidianului în nemurire.

Bibliografie

1. Buzilă V., *Costumul popular din Republica Moldova*, Chișinău, 2011, 120p.
2. Buzilă V., *Sub semnul mărțișorului*. Chișinău: Bons offices SRL, 2015
3. Buzinschii E., *Formarea culturii ecologice elementare la copiii de vârstă preșcolară mare.* Teza de doctor în pedagogie, Chișinău, 2002, 162 p.
4. Eminescu M., *Cuvinte de suflet*. Suceava: Editura Arhiepiscopiei Sucevei și Rădăuților, 2006 30 p.
5. *Enciclopedia Concisă Britanica*, Editura *Litera*, București, 2009, p. 614
6. Kinga Oller, *Educația ecologică- între necesitate și oportunoitate*. În: Revista Calitatea vieții, XXIII, nr. 1, 2012, p. 25-44
7. Roșcovan D., *Bazele instruirii ecologice și protecția mediului ambiant*. Chișinău, USM, 1996, 256 p
8. Мангарасян В., *Традиции в развитии экологической культуры общества*. Диссертация канд.пед.наук., 1992
9. Станисс Л., Станисс Е.,*Проблемы филозовского статуса экологической формы общественного сознания*. Москва, 1989, 46-48 с.
10. http://adevarul.ro/moldova/social/tainele-ieitraditionale-1_5586dd70cfbe376e3583864b/index.html
11. http://www.moldovenii.md/section/387/content/852
12. http://diez.md/2014/07/02/foto-covoare-traditionale-moldovenesti-originea-si-semnificatia-acestora
13. www.patrimoniuimaterial.md/ro/pagini/registrul
14. www.moldovenii.md/md/section/489
15. http://www.crestinortodox.ro/stiri/ziarul-lumina/dragobetele-logodiciul-pasarilor-78373.html

CONEXIUNEA DINTRE PATTERN-URILE MENTALE ȘI COMPORTAMENT LA NIVEL DE COMUNICARE

THE CONNECTION BETWEEN MENTAL PATTERNS AND COMMUNICATION BEHAVIOR

EUGENIA BOGATU[1]

Abstract

In the process of human communication, most of the time, works this principle: if you want to convince someone, that is, to shape one's free will, you must start your communication with other's beliefs and presuppositions. To respect the certainties of the other involves creating an empathic connection in the interrelation process, is to create the other conviction that you respect him, that you are ready to achieve an adhesion between your personal ideas and his ideas. In other words, if you want to convince the other of something, you have to start from his personal beliefs. Nothing is more precious in man than this personal foundation on which beliefs, assumptions, certainties, and native linguistic matrix are built over time. Beliefs and assumptions come to dominate us, as one language masters us. In academic and common communication, the entire intellectual significance of an arbitrary symbol consists of all the general models of rational conduct, which, depending on all circumstances and desires, arise from acceptance of the symbol. Conventions and general understandings are set in men's mind in the form of assumptions and beliefs that build and rebuild the mental schemes in which we act. We can say that understandings and conventions are represented in the form of patterns that transcend beyond time and place, they refer more to mentality.
Keywords: *mental patterns, linguistic conventions, assumptions.*

Presupozițiile și convingerile ca experiențe mentale

Filosofia pragmatistă americană a fost și este interesată de relația dintre acțiune-comunicare-cercetare. Lucrul acesta este perceput atunci când analizăm lucrările filosofilor clasici americani. Charles S. Peirce, cel care a atras atenția asupra pragmatismului și a contribuit în mod direct la fondarea și dezvoltarea lui, poate fi considerat drept inițiator al acestei filosofii. O filosofie ce a dezvoltat un mod de a fi al ființei umane și, totodată, un algoritm în raport cu care oamenii ar putea să acționeze și să producă idei care, la rândul lor, ar favoriza apariția unor noi posibilități în comunicarea umană. "Nu se poate ajunge la gradul cel mai înalt de realitate decât prin semne; adică prin idei precum cele de Adevăr, Bine și altele" (Peirce 1990: 228).

Filosofii pragmatiști americani nu intenționează să definească echivalentele fenomenale ale cuvintelor și ideilor generale, ci, dimpotrivă, elimină elementul lor sensibil și se străduiesc să definească semnificația rațională. Această semnificație rațională se regăsește în ponderea cuvântului sau a propoziției din punctul de vedere al scopului pe care ei îl urmăresc. Eliminarea elementului sensibil nu presupune ruperea contactului cu realitatea, cu lumea lucrurilor și obiectelor sensibile, ci presupune o tendință de a depăși latura fenomenală a realității sensibile și de a transcende dincolo, în

[1] PhD Associate, The Moldova State University, **Chisinău**.

realitatea noumenală, în lumea lucrului în sine, către acea esență rațională care rămâne validă dincolo de timp și de loc, de tradiție și de mentalitate. "Orice schimbare a unui nivel senzorial provoacă modificări în concepția și experiența unei întregi societăți" (McLuhan 2006: 328). Deseori, în procesul de comunicare și în procesul de investigație al unor fenomene, problemele consumă multă energie și timp, tocmai datorită faptului că se acordă foarte multă atenție obiectelor sensibile. Acest nivel al sensibilității distorsionează de multe ori, atenția celor care comunică, contribuie la faptul ca fiecare să înţeleagă ceea ce se spune în exclusivitate prin prisma subiectivităţii sale, a afectivităţii şi a propriilor sale limite. De depăşirea propriilor limite cât şi a celor impuse de societate, educaţie, tradiţie la fel, au fost interesaţi filosofii pragmatişti. Putem afirma, din acest punct de vedere, că o astfel de tendinţă reprezintă o continuare a ceea ce s-a făcut din această perspectivă, în spaţiul european. Filosofia pragmatistă nu ajunge să facă din acţiune substanţa şi scopul suprem al vieţii, căci a face din acţiune un scop în sine, a ajunge să determini acţiunea drept mobilul care mişcă lumea înainte şi îi trasează un şir de oportunităţi ar însemna să se elimine din această ecuaţie gândirea, ar însemna să se afirme că nu există semnificaţia raţională. "Pentru pragmatiști semnificația are referire la situații obișnuite și la condițiile în care apar acțiunile" (Câmpian 2004: 48). Şirul de semnificaţii raţionale reprezintă parametrii de bază după care ne ghidăm când ajungem să acţionăm. Se formează, astfel, o legătură directă şi nemijlocită între acţiune şi semnificaţia raţională. Acestea se intercondiţionează reciproc, contribuind la generarea, în cele din urmă, a unui câştig de cauză în acest sens. Semnificaţiile pe care le acordă realităţii pragmatismul ca teorie şi metodă sunt de ordin general. Până la urmă, este incontestabil că, în comunicare, generalul se exprimă printr-un cuvânt sau semn. "În lumina faptelor externe, singurele cazuri de gândire pe care le putem găsi sunt cazuri de gândire în semne" (Peirce 1990: 60). Tot ceea ce există acţionează asupra altor existenţi, obţinându-se astfel, o identitate proprie, care reprezintă în mod hotărât individualul. Când un om raționează, el încearcă să-și convingă sinele său propriu, iar un gând, de orice fel ar fi, este un semn și ține, în cea mai mare parte, de natura limbajului. Semnificația unei propoziții este ea însăși o propoziție. De fapt, ea nu este altceva decât însăși propoziția a cărei semnificație este o traducere a acesteia. Filosofii pragmatiști plasează semnificația rațională a unei propoziții în viitor, căci comportamentul viitor este singurul comportament supus autocontrolului.

În comunicarea academică și cea comună, întreaga semnificație intelectuală a unui simbol oarecare constă din totalitatea modurilor generale de conduită rațională care, în funcție de toate împrejurările și dorințele posibile, ar decurge din acceptarea simbolului. Peirce consideră că simbolul se bazează fie pe deprinderi, care sunt generale, fie pe convenții sau înțelegeri, care sunt de asemenea, generale. Convențiile și înțelegerile generale ajung să se stabilească în mintea oamenilor sub forma unor presupoziții și credințe care ajung să construiască și să re-construiască schemele mentale în raport cu care noi acționăm. Putem afirma că înțelegerile și convențiile sunt reprezentate sub forma unor pattern-uri care transcend dincolo de timp și loc, ele țin mai mult de mentalitate. Este interesant de analizat cum ajung aceste pattern-uri să funcționeze în mintea umană, cum ajung să ne ghideze acțiunile cotidiene, cum ajung să lucreze ele și în mintea cercetătorului. De multe ori, informația nouă pe care o receptăm în procesul de comunicare o evaluăm din acest punct de vedere, raportând ceea ce deja noi cunoaștem, ceea ce ne este deja familiar, la aceste scheme mentale. Apare sentimentul familiarității în cunoaștere, a faptelor deja evidente cu care este obișnuită mintea umană și schemele noastre cognitive. "Ceea ce contează cel mai mult este privirea. Dar nu orice fel de privire, ci mai ales privirea din punctul de vedere al întregului" (Grădinaru 2011: 68).

Elementele noi presupun o nouă parcurgere din perspectiva fenomenului cunoașterii. Această noutate nu mai are certitudinea evidenței și clarității, ci presupune o asimilare treptată și complexă a traseului schemelor mentale. Elementele noi au nevoie de timp pentru ca să devină credințe și presupoziții, adică certitudini care pot ghida viața oamenilor din anumite perspective. De cele mai multe ori, în procesul de comunicare umană funcționează acest principiu: dacă vrei să convingi pe cineva, adică să ajungi să modelezi liberul arbitru al cuiva, trebuie să pornești în comunicare de la credințele și presupozițiile celuilalt. Să respecți certitudinile celuilalt presupune a crea o legătură empatică în procesul de interrelaționare, înseamnă să-i creezi celuilalt convingerea că îl respecți, că

ești gata de a realiza o adeziune între ideile personale și ideile sale. Cu alte cuvinte, dacă vrei să îl convingi pe celălalt de ceva anume trebuie să pornești de la convingerile lui personale. Nimic nu este mai prețios în om decât acest fundament personal, pe care sunt clădite în timp credințele, presupozițiile, certitudinile cât și matricea lingvistică nativă. Credințele și presupozițiile ajung să ne stăpânească așa cum ne stăpânește o limbă.

În majoritatea cazurilor, noi vrem să avem certitudinea că propriile convingeri nu ar putea să fie false, că aceste convingeri ar fi infailibile. Infailibilitatea ar fi un element constituent al absolutului. "Un om de știință trebuie să fie onest și sincer cu sine însuși" (Buchler 1955: 44). Pe parcursul vieții, în dependență de suma experiențelor pe care le parcurgem, ajungem să supunem procesului de triere propriile noastre convingeri, conștientizând că informațiile noi într-un mod firesc ajung să se raporteze la cele devenite deja obișnuințe, tipare clasice de conduită, de comunicare, cunoaștere, acționare. Atunci când ne aflăm în contact permanent cu noul, raportarea elementelor noi în cunoaștere, la cele deja devenite familiare, se face din multe perspective într-un mod firesc. În majoritatea situațiilor în care ajungem să fim ghidați de cunoștințele noi în procesul de comunicare realizăm un salt calitativ. Această calitate este percepută din perspectiva limbajului utilizat, adică a conceptelor, semnelor și simbolurilor utilizate. Întreaga semnificație cognitivă a unui simbol oarecare constă din totalitatea modurilor generale de conduită rațională care, în funcție de toate împrejurările și dorințele posibile, ar decurge din acceptatea simbolului.

Rezultă, din propria noastră experiență, că tot ce este prezent pentru noi într-un moment anume reprezintă propria manifestare fenomenală a stării noastre, din acel moment. Adică noi vedem, apreciem, gândim în raport cu realitățile exterioare prin prisma a ceea ce deja suntem. Atunci când gândim, noi înșine, așa cum suntem în momentul respectiv, putem fi percepuți ca un semn complex. "Interpretantul într-o semioză va deveni reprezentantul într-o altă semioză" (Deledalle 2000: 19). Din acest punct de vedere, un semn are trei referințe: în primul rând, el este un semn în relație cu un gând oarecare, care îl interpretează; în al doilea rând, el este un semn pentru un obiect oarecare, cu care este echivalent în gândul respectiv; în al treilea rând, el este un semn într-o privință sau calitate oarecare care îl pune în relație cu obiectul său. Când gândim, cărui gând i se adresează semnul-gând care suntem noi înșine? Prin intermediul expresiei exterioare, pe care probabil că o atinge după o considerabilă dezvoltare interioară, el poate ajunge să se adreseze gândirii altei persoane. Dar, indiferent dacă aceasta se întâmplă sau nu, el este întotdeauna interpretat de un gând al nostru ulterior. Dacă, după un gând oarecare, fluxul ideilor curge liber, el urmează legea asociației mentale. Orice gând anterior sugerează ceva gândului care urmează, altfel spus, este semnul a ceva pentru acesta din urmă. Generând astfel o semioză infinită, cum spunea Peirce.

Există o legătură de continuitate dintre gândirea noastră anterioară și fluxul gândurilor care se formează și se perindă în mintea noastră. "Intențiile exprimate în actele de limbaj nu sunt altceva decît stări mentale. Însă, apropierea care se susține că ar exista între stările mentale (*intențiile)* și frazele care le exprimă în mod convențional, face ca stările mentale să fie oarecum transparente" (Rebou, 2001: 36). Este vorba de o legătură de continuitate dintre schemele mentale care realizează un circuit de idei, formate la rândul lor dintr-o sumă de semne. Aceste semne sunt prezente atât în formarea gândurilor, cât și în circuitul lor manifestat prin exteriorizarea limbajului.

Permanent trebuie să ne reamintim că, pe lângă elementul principal de gândire, în orice moment există sute de lucruri în mintea noastră cărora le este acordată doar o mică parte de atenție sau de conștiință. Apariția unor noi experiențe mentale nu este niciodată instantanee, ci este un eveniment care ocupă timp și survine pentru a trece, într-un proces continuu. Dacă o multitudine de gânduri încetează stingându-se treptat, gândurile noi își urmează liber propria lege de asociere, atâta timp cât durează, și nu există nici un moment în care să existe un gând aparținând acestei serii după care să nu existe un gând care îl interpretează sau îl repetă. Fiecare semn-gând este tradus sau interpretat într-unul ulterior, în afara cazului în care orice gând ar ajunge la un sfârșit abrupt și definitiv prin moarte. Această lege a continuității este valabilă și în cazul algoritmului pe care îl aplică cercetătorul, fiecare enunț nou îl cuprinde pe cel anterior și predispune la apariția altor enunțuri anterioare. Procesul de comunicare la fel vizează această legitate, a conexiunii contextelor

anterioare în timpul enunțării mesajelor. Fenomenul contextualizării în procesul de comunicare are un rol deosebit pentru că marchează într-un fel anume dinamica și evoluția, dinamismul și irepetabilitatea desfășurării dialogului dintre partenerii procesului de comunicare. Enunțând și creând jocuri noi de cuvinte se realizează situații noi și irepetabile în comunicare. Acest lucru este reprezentativ atât pentru fenomenul comunicării comune, întâlnit mai mult în sfera cotidianului cât și în sfera academică, a mediului unde limbajul conceptual este prezent cu prisosință. "Comunicarea este o condiție *sine qua non* a vieții omenești și a ordinii sociale" (Watzlawick 2014: 13). Sfera comunicării presupune un transfer permanent de cunoștințe, idei anterioare, în contextul situațiilor de comunicare prezente constituite. Acest prezent constituit nu va fi niciodată același, va fi mereu schimbător, în sensul că va crea premise pentru apariția unor lanțuri dialogale noi, va contribui la lansarea unor idei noi care va constitui predispoziția pentru jocul de cuvinte prezent în viitor.

Mințile umane reprezintă adevărate rețele de conexiuni între credințe, dorințe, atitudini. Credințele, dorințele, atitudinile se raportează efectiv la toatele dimensiunile vieții umane. Suma dintre ele ne reprezintă pe fiecare dintre noi, proiectându-ne propria lume interioară, propriul univers la sfera lucrurilor exterioare. De cele mai dese ori în procesul de comunicare ne exteriorizăm șirul de atitudini care acționează asupra noastră ca niște tipare și în care rămânem fixați de cele mai dese ori pentru întreaga viață.

De multe ori, acționăm în virtutea unor automatisme – deprinderi, obișnuințe, reflexe, stereotipuri mentale și comportamentale care ne dictează algoritmul ulterior în ceea ce privește acțiunile oamenilor la nivel privat, individual cât și la nivel social, politic. De cele mai multe ori, sfera privată și cea publică sunt văzute ca două laturi antagoniste: a) una e realitatea individuală, privată a unei persoane ce ajunge să concentreze în sine o realitate mai obiectivă și mai personalizată; b) alta este realitatea publică, ce pornește de la anumite presupoziții, cum ar fi: să acționezi contrar așteptărilor celorlalți, să comunici în conformitate cu așteptările celorlalți, până și reacțiile să fie așa cum ceilalți se așteaptă să fie. Această opoziție dintre sfera privată și cea publică vine să scindeze ființa umană într-un anume sens.

Despre claritatea ideilor și rolul convingerilor în comunicare

O mare importanță în exprimarea clară și evidentă a ideilor în procesul de comunicare este redată de capacitatea analitică a minții umane de a procesa informațiile pe care le primim atât în procesul de comunicare obișnuită, cât și atunci când elaborăm mesajele în cadrul unei situații de comunicare academică. Charles S. Peirce analizează conceptele de "clar și obscur, distinct și confuz" (Peirce 2011: 51). Ideile clare sunt definite și sunt astfel înțelese încât, procesul de recunoaștere să fie posibil în orice împrejurare, reprezentând astfel tendința de a evita obscuritatea și confuzia în comunicare. Ideile clare trebuie să fie considerate acele idei care să fie recunoscute oriunde, încât să nu fie confundate cu nici o altă idee. Atunci când nu reușim să le formulăm cu claritate, atunci spunem despre ele că sunt obscure. Claritatea ideilor este definită mai mult de logicieni. Atunci când logicienii vorbesc despre claritate nu au în vedere nimic mai mult decât această familiaritate cu o idee, căci ei privesc calitatea respectivă ca fiind una ce trebuie completată de un alt concept, numit *distincție*. O idee distinctă este definită ca una care nu conține nimic neclar. "Clară este o reprezentare în general, iar clar în particular este un concept atunci când cea dintâi, în general, și cel din urmă, în particular, sunt suficient de determinate pentru a deosebi obiectul propriu lor de toate celelalte" (Mondin 2008: 81). De vreme ce, nu toate ideile sunt adevărate, observăm că prima condiție a infaibilității este că ele trebuie să fie clare.

Activitatea gândirii este exercitată de prezența îndoielii și încetează atunci când este atinsă convingerea. Convingerea în expunerea ideilor clare și distincte reprezintă de multe ori, obiectivul fundamental în algoritmul procesului de comunicare cotidiană, cât și în procesul de cunoaștere specific domeniile științifice. Așa cum a evidențiat R. Descartes, îndoiala reprezintă chintesența procesului de cunoaștere. De multe ori, îndoiala ar reprezenta trierea cunoștințelor anterioare, capacitatea de a emite noi judecăți prin intermediul valorificării judecăților anterioare, cât și prin

dizlocarea unor mecanisme de analiză a informațiilor elaborate. Oriunde și-ar afla originea, îndoiala stimulează mintea pentru o activitate care poate fi complexă sau mai puțin complexă, importantă sau banală. În momentul când supunem operației îndoielii un gând, un șir de imagini se perindă în conștiința noastră, unele pot să se identifice, în timp ce altele să se contrazică. Cert este că după un anumit timp, putem descoperi că suntem deciși în privința modului fie de a comunica, fie de a acționa în mod nemijlocit. Atunci când suntem deciși, înseamnă că am depășit faza ezitării. Ezitarea ar reprezenta din acest punct de vedere opusul convingerii. Timpul de durată al ezitării depinde de la persoană la persoană, depinzând de tipul de gândire, de latura emoțională a persoanei etc. "O convingere ce poate fi justificată în fața oricui e de interes redus" (Rorty 1998: 98). Convingerea că suntem pregătiți de a acționa, de multe ori, survine și sub impactul unor influențe exterioare: o imagine, un cuvânt, o judecată enunțată de cineva, un sfat. Cu alte cuvinte, este vorba de un șir de semne pe care oamenii le pot întâlni în calea lor și care, de multe ori, indică traseul existențial al acțiunilor umane.

Un rol nu mai puțin important aici, îl joacă gradul de susceptibilitate al persoanelor. Motivul gândirii este prezența îndoielii. Convingerea este o regulă pentru acțiune, a cărei aplicare implică o nouă îndoială și o nouă gândire, reprezentând în același timp și o destinație, aceasta este în același timp și un nou loc de pornire. Rezultatul final al gândirii este exercițiul voinței. Voința, la rândul ei, este energia vitală de care oamenii au nevoie în momentul când iau decizia de a acționa. Esența convingerii este înrădăcinarea unui obicei, a unui mod de acțiune. Modurile de acțiune se deosebesc de la persoană la persoană, de la un context al acțiunii la alt context al acțiunii. Este prezentă aici și tendința timpului din perspectivă istorică – când în anumite perioade de timp, fenomenul repetiției își pune amprenta asupra spațiului fizic, mentalității grupurilor de oameni care determină, la rândul lor, evoluția proceselor sociale, culturale, politice, etc. În parcurgerea traseului existențial, oamenii se conduc după anumite obiceiuri, în raport cu care ei acționează. Identitatea unui obicei depinde de modul în care ne poate face să acționăm, nu doar în circumstanțele familiarității cotidiene, ci și în situațiile complexe care solicită un grad înalt de pregătire, din punct de vedere academic. Fiecare acțiune pe care o întreprindem, are un scop bine determinat. Fiecare scop la rândul lui, este acela de a produce rezultate sensibile. Rezultatele la rândul lor reprezintă efectele care survin în urma acțiunilor noastre. Cel mai important efect pe care îl au lucrurile reale este cauzarea convingerii, căci toate senzațiile pe care le provoacă apar în conștiință sub forma convingerilor. Se pune problema modului în care este deosebită convingerea adevărată de convingerea falsă. Diferența dintre ele este redată de capacitatea umană de a face aprecieri și evaluări, de a realiza o triere între acțiunile care au fost realizate în trecut și între cele care sunt realizate în prezent. Convingerile adevărate sunt caracterizate de faptul că ele durează în timp și sunt rezistente la toate argumentele și contraargumentele survenite pe parcursul timpului.

Construcția spațiilor mentale și a relațiilor dintre acestea este strâns legată de limbaj, anumite expresii lingvistice stabilesc într-adevăr spații sau desemnează pe cele deja existente. Acestea se numesc "introductori de spațiu". Un spațiu este întotdeauna introdus în interiorul unui alt spațiu, care va fi numit spațiu-părinte, includerea fiind indicată fie prin incapsularea sintactică a introductorilor, fie prin inferență pragmatică. Astfel, spațiile sunt ordonate parțial prin relația de incluziune care nu afectează elementele. Mijloacele prin care spațiile mentale și-au dobândit elementele sunt cele lingvistice, grupurile nominale dețin rolul principal în introducerea elementelor în spații, iar aici se observă că se profilează o a doua legătură dintre realitatea lingvistică și teoria spațiilor mentale. Un mare rol în realitățile lingvistice îl au sistemele de semne, adică a ceea ce este determinat în mod convențional, fie într-o limbă, fie într-un sistem de semne nonlingvistic. Sistemele de semne au menirea de a a ghida activitățile oamenilor din perspectiva capacității lor de a putea interpreta corect anumite fragmente de realitate. "Orice diferență trebuie să conteze în practică" (Rorty 2003: 63).

Putem considera realitățile nonlingvistice drept a reprezenta o concentrare de informație despre univers. Ele ne sugerează în mod *a priori* ceea ce urmează să se desfășoare în perspectiva timpului. Semnele și simbolurile alcătuiesc în egală măsură harta lumii exterioare cât și cea a lumii interioare, adică a creierului nostru. Fără a avea în dispozitivul creierului uman harta minții nu putem

să acționăm în virtutea realizării unor activități care ar solicita efort psihic, volitiv, mental. Această hartă a minții umane reprezintă memoria umană care a înregistrat și înregistrează toate experiențele pe care le parcurge ființa umană pe parcursul trecerii prin această lume. Iar memoria reprezintă o primă condiție pentru determinarea identității subiective. Diferențele între modurile de percepere ale acestei lumi, cât și diferențele dintre experiențele pe care le parcurgem în această viață presupun diversitatea sistemelor de gândire, mentalităților, limbajelor utilizate, hermeneuticilor aplicate. Pînă la urmă toate acestea alcătuiesc ceea ce numim "tabloul diferențelor" care există în această lume, dar tocmai în diversitate se regăsește unitatea și frumusețea lumii. Modurile de comunicare ale persoanelor sunt stabilite, de asemenea, în dependență de hărțile mentale care determină caracteristicile persoanelor. Cu cât un dialog este mai interesant, cu atât este mai mare probabilitatea ca unii comunicatori să aibă un cadru cognitiv care a favorizat evoluția acestui dialog. Dimpotrivă, cu cât universul celor care comunică este mai mediocru, cu atât dialogul la care ei participă va fi și el mediocru. Cadrul cognitiv mai stabilește premisele și ipotezele de lucru ale comunicatorilor. Acest lucru este evident în special în cadrul activității de cercetare în domeniul academic. Valențele acestei comunicări se structurează în funcție de obiectivele pe care le urmăresc cei care comunică. Până la urmă este vorba aici și de diferențele culturale de la spațiu la spațiu. "În decursul activităților noastre cotidiene, faptul de a ne încrede intuitiv în ceea ce considerăm adevărat în mod necondiționat ține de o necesitate practică" (Habermas 2008: 64). Un spațiu unde este prezentă o cultură complexă, o limbă foarte bine pusă la punct din perspectivă conceptuală va dezvolta în acest sens și un nivel înalt și complex de comunicare. Tendința către firesc și perfecțiune în comunicare reprezintă obiectivul central care ghidează pe majoritatea celor care participă la o situație de comunicare. Am putea afirma că nivelul de comunicare într-o societate proiectează în sine gradul de dezvoltare al societății respective.

Bibliografie

Buchler, Justus. *Philosophical Writings of Peirce.* New York: Dover Publications. Inc., 1955.
Câmpian, Anca. *Din istoria gândirii americane*. Cluj Napoca: Napoca Star, 2004.
Deledalle, Gérard. *Charles S. Peirce'S philosophy of signs*. Essays in Comparative Semiotics.
Grădinaru, Ioan-Alexandru. *Limbaj și discursivitate în filosofia americană a secolului XX.* Iași: Universitatea "Alexandru Ioan Cuza", 2011.
Habermas, Jürgen. *Etica discursului și problema adevărului.* București: ART, 2008.
Mcluhan, Eric. *Zingrone, Frank. Texte esențiale*. Mcluhan Marsha. București: Nemira, 2006 .
Mondin, Battista. *Logică, semantică, gnoseologie*. Iași: Sapientia, 2008.
Peirce, Charles S. *Semnificație și acțiune.* București: Humanitas, 1990.
Peirce, Charles S. *Convingeri și idei*. București: ALL, 2011.
Rorty, Richard. *Contingență, ironie, solidaritate*. București: All, 1998.
Rorty, Richard. *Adevăr și progres*. București: Univers, 2003.
Reboul Anne; *Moeschler Jacques, Pragmatica, azi*. Cluj: Echinox, 2001.
Watzlawick, Paul, Bavelas Janet Beavin, Jackson Don. D. *Comunicarea Umană. Pragmatică, paradox și patologie.* București: Trei, 2014.

WESTERNUL –
O IMAGINE SIMBOL A CULTURII AMERICANE

THE WESTERN -
A SYMBOLICAL IMAGE OF THE AMERICAN CULTURE

MARIANA MANTU[1]

Abstract

The western film has a significant and acknowledged place in the history of the American cinematography. It reflects a glorious page in the history of the nation and builds one of the strongest American symbols in which the essence of the free spirit, of morality and courage are reflected. The main themes of the western film are man's fight with wild nature, the wish of the hero to built a new destiny, mainly based on his own powers, the struggle between the good and the evil. To these one may add the rough life at the frontier, the conflicts between the native Americans and the settlers or the impact of the Industrial Revolution on people and society.

The great success of the western genre emerges not only from the above themes, but also from the central image of the protagonist who acts according to lofty moral principles that managed to fill the void in the ideals of the American people at that time. The western film speaks about the ruthless fight of the hero with a wild world, a fight in the name of civilization and the benevolence of a society based on morality and justice.

***Keywords**: the western film, symbol, morality.*

„*Când ai o îndoială, fă un western*." (John Ford)

"*Westernurile sunt poveşti simple unde există şi bine şi rău şi unde oamenii au simţul spaţiului şi pe cel al libertăţii*." (Antoine Fuqua, regizor american)

În anul 1990 actorul american Kevin Costner îşi făcea debutul regizoral cu pelicula „*Dances with the Wolves"*. În ciuda scepticismului unora, filmul a avut succes, fiind nominalizat la festivaluri de prestigiu, iar în 1991 câştigă *Oscarul* pentru pentru cel mai bun film. Povestea idilică a lui John Dunbar, un ofiţer american care se integrează în comunitatea paşnică a unui trib de indieni Sioux, prezenta o realitate aproximativă, dar suficientă pentru reţeta unei naraţiuni romantice care să transforme pelicula într-un *blockbuster* cu încasări de peste patru sute de milioane de dolari.

Lecţia acestei drame istorice este simplă şi aproape previzibilă, de la un anumit punct. La fel de previzibilă va fi şi decizia eroului (interpretat de Kevin Costner), în punctul culminant al: realizînd discrepanţa dintre lumea căreia îi aparţinuse şi aceea a indienilor care l-au acceptat, el se hotărăşte să rămână în comunitatea acestora, deoarece acolo va găsi o viaţă simplă, liniştită, clădită pe solide şi străvechi principii de onoare.

---

[1] Conf. univ., Universitatea Tehnică "Gh. Asachi", Iasi.

Întorcându-ne în timp, vom vedea că filmul lui Costner nu a fost primul western care a câştigat marele premiu al Academiei americane: lucrul s-a mai întâmplat cu 60 de ani în urmă, cu pelicula lui Wesley Ruggles, *Cimarron*, o creaţie notabilă din punct de vedere tehnic, un *story* care acoperă cinematografic o *saga* de aproape 40 de ani.

La doi ani după succesul filmului lui Costner, o altă peliculă western este premiată cu *Oscarul*: *Unforgiven*, film regizat şi produs de Clint Eastwood, povestea unei violente răzbunări, o realizare de o cu totul altă factură dacă îl comparăm cu celelalte două menţionate.

În anul 2007, *No Country for Old Men*, filmul fraţilor Cohen, un neo-western cu o serie de accente de suspans în stilul Hitchcock, câştigă nu mai puţin de opt *Oscaruri*, inclusiv pentru cel mai bun film al anului. De această dată, îndepărtarea de *patternul* classic al westernului este evidentă, dar nu atât de pregnantă pentru a anula apartenenţa la gen: pe fondul acţiunii lente şi a suspansului, sunt păstrate atmosfera, esenţa personajelor şi, evident, decorul - imensitatea prăfuită şi aridă a pământului american.

Ca gen cinematografic, westernul se naşte în 1903, cu *The Great Train Robbery,* un film mut, cu o durată de 12 minute, sub semnătura regizorului Edwin S. Porter. Filmul, având *in nuce* elementele ce vor caracteriza ulterior genul, a adus şi o serie de modalităţi inovatoare în ceea ce priveşte tehnica cinematografică. Cu toate că a avut succes, scurta naraţiune cinematografică nu mai era în totalitate pe placul unui public, care începea deja să-şi dorească altceva, fiind „*din ce în ce mai greu de satisfăcut numai prin vizionarea unor scene care redau mişcarea, exotismul geografic, respectiv evenimente redate în stilul actualităţilo*r" (Szantai). Oamenii doreau să vadă un *story* de întindere mai mare, cu personaje credibile, vii, care să se asemene cu realitatea vieţii şi în care, dincolo de iluzia ecranului, să se regăsească.

Era propriu-zisă a westernului începe mai târziu, cu producţii precum *Stagecoach* (1939, regia John Ford), *The Ox Bow Incident* (1943, regia William A. Wellman), *My Darling Clementine* (1946, regia John Ford), *Red River* (1948, regia Howard Hawks, Arthur Rosson), *Shane* (1953, regia George Stevens), *The Searchers* (1956, regia John Ford), *etc.*, filme care au marcat nu numai ascensiunea rapidă a genului, ci şi o etapă glorioasă în dezvoltarea cinematografiei americane. Deşi previzibile, din punctul de vedere al naraţiunii şi structurii personajelor, filmele western au făcut epocă la vremea lor, iar „*azi ele pot părea naive şi pline de clişee, în parte pentru că genul a fost atât de imitat, în parte pentru că e atât de pur: povestea e atât de simplă, motivaţiile personajului atât de clare, încât totul e ca un ritual*" (Gorzo). Chiar dacă nu toate producţiile încadrabile în acest gen s-au constituit în realizări artistice de excepţie, ele au avut capacitatea de a se adapta mersului înainte al cinematografiei, începând de la perioada filmului mut şi până la epoca lor de glorie.

După succesul imens al acestor poveşti frumoase, în care binele iese mereu învingător, iar protagonistul, un erou rebel acţionând în numele unor înalte principii de viaţă, filmul western cunoaşte un regres, mai ales, o dată cu apariţia televiziunii. Va reuşi totuşi, să supravieţuiască sau să se revitalizeze datorită unor filme care reiterează *patternul* iniţial al naraţiunii şi personajelor, (cum ar fi, de exemplu, *westernul spaghetti*, cu mare succes la public), după care, va intra într-un con de umbră şi se va menţine ca gen doar printr-o serie de *remake*-uri (*True Grit*, 2010, fraţii Cohen; *Django Unchained*, 2012, Quentin Tarantino; *The Hateful Eight*, 2015, Quentin Tarantino; *The Magnificent Seven*, 2016, Antoine Fuqua, etc.) sau prin apariţia unor pelicule care se află la graniţa cu alte genuri (S.F, *horror, thriller*, etc.) O primă explicaţie pentru acest regres ar fi faptul că acest gen de filme nu mai reflecta realitatea americană, iar cinematografia, evoluând cu rapiditate, se îndrepta spre experienţe estetico-tehnice noi, care aveau să trezească interesul publicului. Din aceste

motive, tot ce s-a mai creat ulterior în sfera westernului a fost doar expresia *„unui formalism fără conţinut sau parodii de gen mai mult sau mai puţin caustice*” (ibidem).

Cu toate acestea, atracţia pe care o exercită acest gen cinematografic asupra publicului rămâne, în timp, de necontestat, deoarece nu a existat *„probabil, alt gen în cinematografie care să fi angrenat sensibilitatea precum westernul”* (C. J. Perry, trad.m.) Westernurile vor lăsa în urmă nostalgia celor care îl consideră ca fiind unul dintre cele mai puternice genuri din cinematografie, pentru că el, mai mult decât altele, s-a născut din dorinţa dintotdeauna a omului de a trăi într-o societate corectă şi din aceea de a fi stăpân pe propriul destin. Astfel, “*datorită capacităţii sale unice de a satisface sensibilitatea şi nostalgia americanilor pentru zilele de început ale expansiunii sălbaticei frontiere, westernul poate fi considerat ca un gen esenţial al industriei de film americane”* (Hoffman, trad.m.). Mai mult chiar, westernul *„si-a câştigat locul în inima culturii naţionale şi a iconografiei americane, deoarece a oferit un mijloc de nădejde creatorilor de film în explorarea punctelor fierbinţi ale istoriei americane şi a felului de a fi al oamenilor acestei naţiuni*” (Agresta, trad.m.). Vestul sălbatic a constituit o fascinaţie căreia puţini dintre cei veniţi de pe bătrânul continent i s-au putut opune şi care a evoluat în paralel cu dorinţa acestora de a construi o societate cu alternative sociale mai bune decât cele oferite de Estul american. Mai mult, *“pionierii, oamenii frontierei se angajaseră în acţiunea de a crea o nouă societate. Ei au încercat să- şi găsească o soluţie pentru a-şi trăi vieţile într-o lume dură, cu legi noi* ” (Gritten, trad.m.).

Imensul teritoriu al noului continent, cu mari promisiuni i-a atras pe cei care doreau să-l cucerească şi să-şi vadă împlinit visul de îmbogăţire într-o lume în care credeau cu tărie. Toate acestea erau nu numai un reflex al dorinţei de aventură a omului, ci se regăseau şi în sloganurile *Destinului Manifest* care au înflăcărat inimile multor americani. Astfel, “*promotorii expansiunii au folosit termenul care, într-un mod foarte clar, indica poziţia lor referitoare la extinderea Americii. Pentru astfel de oameni, expansiunea şi drepturile Americii asupra teritoriilor vestice era evidentă şi manifestă. Deoarece o asemenea expansiune era inevitabilă şi reprezenta destinul american, termenul de* ***destin manifest*** *a apărut pentru a întruchipa toate speranţele şi aştepătrile expansioniştilor în America secolului al 19 lea*.” (Shane, trad.m.)

Creând unul dintre cele mai puternice simboluri americane, în care esenţa spiritului liber, a curajului, moralităţii şi onoarei îşi au pe deplin reflectarea, westernul se construieşte pe o serie de teme predilecte, dintre care, confruntarea omului cu natura sălbatică, dorinţa de a reface un destin cu propriile mâini, de a construi o nouă viaţă pe un teritoriu aproape necunoscut, conflictele dintre amerindieni şi localnici sau impactul *Revoluţiei Industriale* asupra populaţiei. Ulterior, aceste teme se vor extinde şi vor cuprinde şi celelalte cinematografii ale lumii. În acest sens apare, de exemplu, *westernul spaghetti* care a fost reprezentat de o serie de filme ale anilor `60, produse de către regizori italieni (spre exemplu, celebrele filme în regia lui Sergio Leone: „*A Fistful of Dollars*”, „ *The Good, the Bad, the Ugly*”, „*Once Upon a Time in the West*, etc). Chiar dacă s-au născut din genul western ca atare, în westernurile *spaghetti* ale lui Leone ”*nu există nici o urmă a identităţii naţionale, nici poveşti în care eroul să fie un cavaler al moralei. Eroul westernurilor spaghetti rămâne întotdeauna un proscris, acţiunile sale fiind motivate nu de generozitate, ci de goana după bani sau setea de răzbunare”* (Szantai). Mai mult chiar*, „categoriile morale ale westernului american clasic puse pe piedestal sunt doborâte, este eliberat demonul agresivităţii, totul fiind dominat de o perspectivă profund pesimistă*” (ibidem).

Filmul western vorbeşte despre toate aceste lucruri care se constituie în teme referenţiale ale genului. Ce *pattern* narativ avem aşadar, într-un western classic? Un erou pozitiv face dreptate într-un orăşel uitat de lume, în care fărădelegea e la ea acasă şi în care nesfârşitele încăierări între bandele

rivale se rezolvă în unicul *saloon* sau direct în stradă. Peisajul este prăfuit, dezolant, drumurile sunt frământate de copitele cailor, o nelinişte pluteşte mereu în aer, ca şi cum lucrurile nu pot fi spuse niciodată până la capăt.

Succesul filmului western se bazează nu numai pe tematicile ca atare, ci şi pe imaginea-simbol a eroului pozitiv, esenţialmente un romantic care a reuşit, înainte de toate, să umple un gol în idealurile americanilor. Protagonistul filmelor western, construit pe un tipar repetitiv**,** este un personaj ingenios, răbdător, tăcut, care apare ca un străin, venind de nicăieri.

După consumarea conflictului, pleacă mai departe, învăluit în acelaşi mister. Eroul unei astfel de tipologii apare aşadar *„într-o ţară care era universal vizibilă în lume secolului al XIX lea şi din care se construise ca atare, dimensiunea utopică: visul. Orice se întâmpla în America era mai mare, extrem, mai dramatic şi nelimitat, chiar şi atunci când nu era aşa. În al doilea rând, pentru că moda pur locală pentru mitul vestic a fost intensificată şi internaţionalizată cu ajutorul influenţei globale a culturii populare americane, cea mai originală şi creativă în lumea industrială şi urbană şi în mass media care le-a preluat şi pe care SUA le-a dominat"* (Hobsbawm, trad.m.).

Un loc important în tiparul filmului western îl reprezintă, fără îndoială şi decorul. Pământul sălbatic, imensităţile sale tulburătoare au rămas imortalizate pe peliculă, făcând cunoscute lumii întregi frumuseţea unui teritoriu unic şi devenit cu timpul iconic şi deci recognoscibil. Peisajul arid, topit de razele unui soare neiertător, drumurile, munţii, văile şi canioanele, impresionantele peisaje din Arizona, Utah sau Colorado - toate acestea s-au constituit în imagini simbolice care au contribuit la întregirea tabloului general al genului. Astfel, ”*folosirea cerului vast al vestului american, câmpiile largi, munţii ca nişte turnuri şi splendoarea naturii în general, reprezintă o marcă a marilor filme western, cum ar fi Stagecoach, My Darling Clementine, Red River. Westernurile oferă o posibilitate unică pentru ca decorul să devinăun personaj în sine* (Chennault, trad.m.).

Decupând din realitatea istoriei o perioadă esenţială în formarea naţiunii, westernul a creat un simbol puternic al cinematografiei de peste ocean şi a reprezentat, înainte de toate, o modalitate prin care poporul american a ştiut să-şi propage imaginea în lume. Aparatul de filmat a ieşit în spaţiul imens al noului continent şi le-a imortalizat pe peliculă. John Ford, unul dintre marii şi prolificii creatori ai genului a spus-o chintesenţial:

”*Cel mai mult îmi plac dramele de exterior. Pe scenă, vocea este aceea care susţine o mare parte a dramei. În film nu există posibilitatea gradaţiilor tonale care să conţină aceleaşi sensuri ca pe scenă. Dar fiorul compensator vine în film, tocmai din ceea ce lipseşte pe scenă: cadrele largi cu cirezi de vite, vârfurile masive ale munţilor, cascadele sau mulţimile de bărbaţi şi femei*.”

Bibliografie

Agresta, Michael, *How the Western Was Lost and Why It Matter*, *The Atlantic*, July 24, 2013, www.theatlantic.com.

Chennault Nicholas, *What Makes a Western Great?, thegreatwesternmovies.com.*

https://screenplayscripts.com, *15 Classic John Ford Quotes about storytelling.*

Gritten, David, *The Telegraph*, 9 aug. 2013, www.telegraph.co.uk

Gorzo, Andrei *Westernul de duminică*, agenda liternet.ro

Gritten, David, *The Telegraph*, 9 aug. 2013, www.telegrah.co.uk)

Hobsbawm Eric, *The Myth of the Cowboy, The Guardianm, 2013, March, trad. m. www.theguardian.com*

Hoffman, Michael, *The Western Genre: Dead or Evolved, www.cinematography.org*

Perry, C.J. *The Evolution of the Western Genre*, March 6, 2015, www.filmstatemagazin.com

Shane, M, *Manifest Destiny: Westward Expansion*, http:// books.google. ro

Szantai, Janos, *Istoria westernului*, www.istoriafilmului.ro

CLASIC *VS* MODERN ÎN CADRUL MODELELOR COMUNICAȚIONLE

CLASSIC VS *MODERN IN COMMUNICATIONAL PATTERNS*

DOINA MIHAELA POPA[1]

Abstract

Regardless the perspective of the approach – classical or systemic - the notion of communication ignores, through its own essence, the idea of border. Situated under the imperative of interdisciplinarity, communication dominated the past century (that, in its turn, has disputed the appearance and confrontation of two important models: the linear model and the circular one) and has all the chances to dominate our times as well. The linear model (dominated by the behaviorist perspective that changed the classical scheme E-M-R into a projection of unidirectional conditioning: S-R) was gradually replaced by the circular one. The diversification and enhancement of the interest for all forms of communication (verbal, non-verbal, and para verbal) still function, together with the preference for the comparative analysis of communicational functions in two main distinctive perspectives: the instrumental and the constructivist one. While the former analyzes the functions of communication within the group, having in common the conception of communication as a social instrument, the latter postulates the principle of the individual who communicates, "l'homme communiquant"(R. Ghiglione) who is no longer a passive mirror reflecting reality, but the very builder of it.
***Keywords**: communication, interdisciplinarity, actants*

I. Context şi comunicare

Deoarece orice interacţiune, definită ca act de comunicare, este inevitabil plasată într-un *context*, trebuie făcută distincţia între *contextul lingvistic* şi *contextul situaţional.* Astfel, contextul lingvistic al unei unităţi este definit de ansamblul unităţilor care o precedă sau îi urmează într-un enunţ sau într-un text dat; cu un deceniu şi jumătate în urmă, lingviştii au înlocuit noţiunea de context lingvistic cu cea de *cotext*, rezervând termenul general de *context* numai elementelor situaţionale, conjuncturale, neaparţinând limbajului; *contextul* desemnează subansamblul elementelor lumii ("extralimbajul"), susceptibile să exercite o influenţă asupra caracteristicilor unui text sau ale unei fraze rostite: spaţiu-timpul enunţării, scopul comunicării, statutul enunţătorului sau al destinatarului etc.

Comunicarea verbală sau non-verbală se produce într-un astfel de cadru bine determinat, favorabil, neutru sau aversiv, care influenţează (amplificând, diminuând ori chiar deturnând) efectul şi sensul mesajului vehiculat. Noţiunea de *context* este una globalizantă şi nu se poate supune unei abordări teoretice unitare; polisemia termenului justifică numeroasele perspective din care a fost abordat: mediu fizic, conjunctură culturală, cadru bio-socio-psihologic, interval temporal etc. Polivalenţa noţiunii şi caracterul compozit al *contextului* au avut ca rezultat clasificări dintre cele

[1] Universitatea „Gheorghe Asachi" Iaşi.

mai diferite, însă indiferent de priorităţile descriptive, *contextul* este descris ca o entitate de o mare generalitate, cu o structură complicată, şi cu o influenţă imprevizibilă asupra derulării schimburilor de mesaje. F. Armengaud (1985) deosebeşte, astfel, patru tipuri de context, care pot fi însă percepute şi ca tot atâtea dimensiuni ale unui singur *context de comunicare:*

- un context *circumstanţial* (implicând *poziţia* interlocutorilor*, identitatea, locul* şi *timpul* în care se produce comunicarea);
- un context *situaţional* (vizând compatibilitatea socială, culturală şi lingvistică dintre locutori);
- un context *interacţional* (cuprinzând înlănţuirea actelor de limbaj în secvenţe discursive) ;
- un context *presupoziţional* (implicând intenţiile, expectaţiile, credinţele, proiectele participanţilor la comunicare).

Alţi autori (H. Perret, apud Dragos, E., 2000, p. 24) propun o taxonomie care însumează toate tipurile de context într-un *macrocontext*:

- context *cotextual* (contribuie la coerenţa, coeziunea şi funcţionalitatea textului în ansamblu) ;
- context *existenţial* (raportează lumea reală la alternativa existenţei unor lumi posibile);
- context *situaţional* (identifică aportul factorilor de natură socială - ierarhia socială, autoritatea, vârsta, sexul etc.- la modelarea sensului mesajelor);
- context *acţional* (subsumează gradul de intenţionalitate al actului de vorbire, ca şi interacţiunea, cooperarea, opoziţia participanţilor la comunicare);
- context *psihologic* (referitor la stările mentale şi emoţionale care influenţează acţiunea şi interacţiunea lingvistică).

Clasificările de mai sus sunt elocvente pentru a sublinia neaşteptatele oportunităţi de presiune contextuală asupra actelor de comunicare; astfel, adecvarea/nonadecvarea la context – cu toate consecinţele care decurg de aici - constituie o caracteristică de bază a comunicării.

Nu mai puţin importantă este acţiunea inversă, a comunicării asupra contextului; interacţiunea dintre cele două, departe de a fi unilaterală, implică – în grade diferite - şi constrângeri ale comunicării asupra contextului, acesta din urmă, fiind obligat să suporte restructurări dinamice permanente: "*Nu ne scăldăm de două ori în apa aceluiaşi râu*" devine, astfel, un aforism lizibil şi la acest nivel al contaminării, al interferenţei şi al transferului - prin intermediul relaţiei de comunicare - dinspre locutor şi context. De altfel, psihoterapiile de toate orientările au profitat enorm, tocmai de pe urma premisei restructurării, resemnificării, recadrării, a *reconstruirii* Realului prin Logos.

II. Reversibilitatea rolului: emiţător ↔ receptor.

Dacă, aşa cum am văzut, contextul este ansamblul circumstanţelor de natură diversă în care are loc un act de comunicare, nu mai puţin importantă este ponderea acestuia în determinarea identităţii şi a relaţiei în care se află interlocutorii; acest determinism – biunivoc - focalizează şi mai mult esenţa ireductibilă a oricărui act de comunicare: prezenţa a minimum doi actanţi, distribuiţi – după schema clasică a comunicării - în rolurile reversibile, interşanjabile, de emiţător (expeditor sau destinator) şi de receptor (interlocutor, destinatar). Din raţiuni teoretice, de simplificare, cei mai mulţi dintre autori – fideli modelului originar al schemei de comunicare lineare - scindează artificial cele două roluri, care, în realitate, nu sunt niciodată întâlnite separat în stare pură; chiar şi în cazul extrem al monologului, al solilocviului, individul (singur fizic într-un context dat) comunică cu sine (este cazul, aşa cum am văzut în clasificările operate anterior, al comunicării denumite şi *intrapersonale)*: el este simultan emiţător, de vreme ce alcătuieşte şi transmite mesaje, dar şi receptor, întrucât devine destinatarul propriilor mesaje. Gramatica a instaurat ipostazele umane în interlocuţie; atât emiţătorul, cât şi receptorul pot fi unici (în comunicarea interpersonală/intrapersonală) sau multipli (în comunicarea în grup sau în masă).

Pronumele personale (formulate sau subînţelese) sunt cele care exprimă rolul unei persoane în orice act de comunicare: persoana I, la singular (eu) corespunde emiţătorului unic, iar la plural (noi), emiţătorului multiplu, în timp ce persoana a II-a, la singular (tu) desemnează receptorul unic, iar la plural (voi), receptorul multiplu. Emile Benveniste a evidenţiat relevanţa gramaticală a unei

analize pragmatice a dialogului, în situaţia în care cei doi actanţi sunt desemnaţi prin pronume autonome, subliniind coeziunea dintre lingvistica structurală şi pragmatică în problema reflectării pronominale a strategiilor de comunicare şi legăturile de condiţionare între relaţiile dintre interlocutori şi raportarea lor la referenţi: *"La fel ca numele propriu, social, EU reprezintă, în instanţa discursivă desemnarea autică a celui care vorbeşte: este numele său propriu de locutor, prin care un vorbitor, numai şi numai el, se referă la el însuşi în calitatea sa de vorbitor, apoi îl denumeşte vis-à-vis de el pe TU şi, în afara dialogului, pe EL"*(Benveniste, E., 2000, p. 25). Autorul observă că neimplicarea în comunicarea directă a persoanei a-III-a, lipsa de unicitate referenţială şi comportamentul sintagmatic diferit al persoanelor I şi a II-a ar justifica însăşi excluderea persoanei a-III-a din paradigma pronumelui personal şi tratarea ei ca o nonpersoană gramaticală.

III. Mesajul, codul, canalul.

Definit succint, *mesajul* constituie – în viziunea modelului linear al comunicării - acea succesiune de semne prin care se exprimă informaţia, atitudinea sau emoţia pe care emiţătorul o transmite unui receptor şi pe care acesta o percepe şi o interpretează. Studiul semnului - ca material propriu-zis al comunicării - face obiectul semiologiei, ştiinţă supraordonată lingvisticii şi a cărei apariţie era anticipată de Saussure: "*Limba este un sistem de semne ce exprimă idei şi, prin aceasta, este comparabilă cu scrierea, alfabetul surdo-muţilor, riturile simbolice, formele de politeţe, semnalele militare etc. Ea este pur şi simplu cel mai important dintre astfel de sisteme. Se poate concepe, deci, o ştiinţă care să studieze viaţa semnelor în cadrul vieţii sociale; ea ar putea forma o parte a psihologiei generale; noi o vom numi semiologie"* (Saussure, F., 1998, p. 41). Spre deosebire de Saussure, care integra lingvistica în semiologie într-o poziţie centrală, considerând maximă eficienţa comunicării prin intermediul sistemului semnelor verbale, R. Barthes, pornind de la premisa că limba poate reda orice alt sistem de semne - include semiologia în lingvistică, preconizând chiar o "*translingvistică"* care să cuprindă sistemele de semne specifice modei, culturii de masă, publicităţii ş.a., toate acestea fiind reductibile la semnul lingvistic. *"Teritoriul translingvisticii începe acolo unde se sfârşeşte fraza - teritoriul lingvisticii - şi se poate defini pornind de la lingvistică datorită tocmai comunităţii de substanţă"* (Barthes, R., 1964). Şcoala anglo-americană merge chiar până la luarea în discuţie a eludării parţiale a actanţilor umani în desfăşurarea comunicării, considerând că teoria actelor de comunicare poate fi aplicată şi fenomenelor care nu posedă un emiţător uman, dacă sunt orientate spre un destinatar uman: fenomene meteo, simptome de boli etc.

În cadrul *mesajului***,** semnificaţia semnelor lingvistice este dată de forţa cu care acestea operează - simultan - selecţii sintagmatice şi paradigmatice; având rareori o semnificaţie fixă, şi, cel mai adesea, un *potenţial de semnificare*, semnele îşi actualizează acest potenţial, aşa cum am văzut anterior, numai în cadrul unui *context,* mesajul fiind, în cele din urmă, suma unor factori foarte heterocliţi: poziţia în enunţ, datele lingvistice ale pre-textului şi ale post-textului, coocurenţa unor unităţi suprasegmentale, sau circumstanţe de natură socială, culturală, spaţială, temporală ori factori ţinând de identitatea şi tipul de relaţionare al actanţilor etc. Ceea ce direcţiile ulterioare ale teoriei comunicării aveau să stabilească cu prisosinţă, era deja intuit: în ultimă instanţă, ponderea masivă a semnificaţiei unui mesaj stă în relaţia pe care acesta o instaurează între co-participanţii la actul comunicării: **"***Orice interacţiune verbală reprezintă o* ***negociere*** *activă între vorbitor/text şi ascultător/cititor, o transformare activă a materialului brut într-un produs cu o anume semnificaţie"* (Hartley, J., 1999, p. 27). Pentru a putea deplasa un conţinut mental abstract într-un *mesaj* articulat din secvenţe semnificative – la îndemâna receptorului, emiţătorul este silit să transforme intenţia sa de comunicare în forma simbolică a unui *cod,* alegerea acestuia fiind adecvată la competenţele comunicaţionale ale interlocutorului. Corpus de forme simbolice - *codul* cumulează, în structura sa, rezultatul unei evoluţii cultural-istorice anterioare îndelungate, depinzând, poate, cel mai mult dintre toate elementele hexadei comunicaţionale, de *contextul fizic, geografic* al enunţării; de aici diversitatea idiomurilor, graniţele administrative impunându-le, astfel, pe cele lingvistice. Modelului

originar şi restrâns al noţiunii de *cod* – ca sistem convenţional explicit - Umberto Eco a propus să i se substituie un concept lărgit inferenţial şi care să ţină seama de relaţia dialectică dintre codul emiţătorului mesajului şi codul destinatarului – aşa numita "*cooperare interpretativă"* (Eco, U., 1982).

Discuţiile tradiţionale au acreditat o definire a codului oral prin opoziţie netă cu cel scris şi, legat de acesta, o caracterizare a oralului prin valori negative ale trăsăturilor, determinând scrisul să constituie "*norma de prestigiu* într-o comunitate" (Kerbrat-Orecchioni, C., 1980, p.40). În privinţa folosirii concrete a formelor orale şi scrise ale comunicării, situaţia curentă este reprezentată de ceea ce s-ar putea numi "monoglosie": individul obişnuit stăpâneşte normele comunicative ale codului oral, practic singurul pe care îl utilizează constant. "Diglosia" *cod oral/cod scris* reprezintă o situaţie dezirabilă, dar insuficient răspândită; normele lingvistice ale comunicării orale nu pot fi determinate prin raportare la normele comunicării scrise, oralul avându-şi propriile sale norme, determinate, în special, de structura "*contextului situaţional"*(Ionescu-Ruxăndoiu, L., 1999, p. 13). Regulile, libertăţile şi constrângerile *codului oral* diferă de cele ale *codului scris,* fiind produsul unor procese de interacţiune mai generale.

În sfârşit, *canalul* – a cărui importanţă în schema clasică a comunicării era surclasată de celelalte elemente, dar care, în prezent, tinde să se confunde cu însăşi esenţa comunicării, datorită extensiei spaţiale uluitoare şi a rolului lui incontestabil de liant social- reprezintă calea pe care circulă, într-un sens sau altul (E↔R) mesajul. Această cale de transmitere a informaţiei între o sursă şi un receptor se poate defini ca un "canal perfect" în cazul ideal în care transmiterea informaţiei – circulaţia mesajului - se desfăşoară fără erori, cazul contrar constituindu-l "canalul cu zgomot", prin care informaţia suferă deformări (Doron, R., Parot, Fr., 1999, p. 121). Ulterior, metodele teoriei informaţiei permit găsirea debitului de trecere al canalului spre a asigura transmiterea întregii informaţii fără întârzieri sau deformări. Aceleaşi metode vor înlesni găsirea, pentru un nivel dat de zgomot, a redundanţei pretinse a sursei de informaţie. În cadrul comunicării interpersonale, "faţă în faţă", orientările ulterioare vor aduce în discuţie conceptul de pluricanalitate: verbalul, auditivul, vizualul, olfactivul, tactilul se presupun reciproc şi se integrează în cadrul aceluiaşi mesaj; rolul acestei pluricanalităţi în codarea /decodarea mesajului este esenţial în anumite tipuri de terapii şi tehnici de modelizare comportamentală, cum sunt cele ale Programării Neuro Lingvistice, A.T etc.

IV. Comunicarea în cadrul modelului cibernetic.

Dacă schema clasică *Emiţător-Canal-Receptor* - simbolizând legătura spaţio-temporală şi transferul de forme prin utilizarea unor coduri comune (între care limbajul deţine rolul primordial, toate celelalte fiind reductibile la acesta) - permitea analiza diferitelor tipuri posibile de comunicare prin simplificarea limitativă a acestora la un raport previzibil linear, de tip telegrafic, acest model canonic a făcut, treptat, obiectul unor adăugiri succesive, datorate apariţiei şi impunerii în câmpul de cercetare a unor autori aparţinând unor domenii ştiinţifice diferite (fenomenul de comunicare reprezintând tema care se intersectează cu cele mai multe şi mai diverse discipline: de la filologie, filosofie, logică, psihologie, psihoterapie şi antropologie, până la ştiinţele medicale, biologice, socio-umane, tehnice şi, nu în ultimul rând, informatice). Astfel, perioada anilor '60-'70 a secolului trecut a marcat o abandonare evidentă şi progresivă a modelului linear în favoarea celui circular: modelul tradiţional, telegrafic, de comunicare pierde teren sub presiunea abordării sistemice a comunicării, bazată pe acceptarea pluricanalităţii şi a diversităţii de codare, dar, mai ales, pe fenomenul de retroacţie. Acesta desemnează un mecanism caracterizat printr-o reacţie de la efect la cauză ("*feed-back*") - adică exact contrariul a ceea ce teoriile anterioare ale condiţionării clasice, de tip stimul→răspuns, susţinuseră atâta timp**.**

În preajma izbucnirii celui de-al Doilea Război Mondial, lingvistica îşi croia deja o identitate înnoită sub direcţia lui Sapir şi a lui Bloomfield, punându-se bazele unei noi teorii a limbajului; imediat după această perioadă framântată şi confuză apar însă o serie de abordări noi, extrem de interesante: Rosenblueth şi Wiener pun bazele a ceea ce va fi numită mai târziu cibernetica,

extrapolând în domeniile biologiei, lingvisticii şi organizării sociale ceea ce inginerii descoperiseră la mecanismele autoreglatoare. Cu un an după ce Craik reformula problema modului în care sunt codificate mesajele în sistemul nervos central, la Princeton, von Neumann şi Morgenstern puneau bazele *teoriei jocurilor*. Dintre aceste nume, se detaşează pregnant cel al lui Norbert Wiener: *Cybernetics or control and communication in the animal and the machine* apare în anul 1947, iar *The humain use of humain beings,* în 1949. Matematician ca formaţie, Wiener se înscrie în acea tradiţie de cercetare inaugurată de matematicianul britanic A.M.Turing, autorul proiectului utopic al acelui *homo communicans***,** despre care P. Breton scria că "*era o fiinţă fără interioritate, fără corp",* care nu există decât prin informaţie şi schimb, într-o societate devenită transparentă şi dominată de noile "*maşini de comunicare"* (Miège, B., 1998, p. 24). Autor al teoriei sistemelor, Norbert Wiener demonstrează că aceasta este, în acelaşi timp, o ştiinţă a organismelor umane şi ne-umane, ivită din similitudinile comportamentale observabile între biologie şi tehnică: *"Societatea poate fi înţeleasă numai prin intermediul unui studiu al mesajelor şi al facilităţilor de comunicare de care dispune (...) Scopul ciberneticii este să dezvolte un limbaj şi tehnici care să ne permită să atacăm problema reglării comunicaţiilor în general şi, de asemenea, să descoperim repertoriul convenabil de idei şi tehnici pentru a clasa manifestările lor speciale conform anumitor concepte. A trăi eficient înseamnă a trăi cu o informaţie adecvată. Astfel, comunicarea şi reglarea privesc esenţa vieţii interioare a Omului, chiar dacă ele se referă la viaţa lui în societate"*(Wiener, N., *apud* Miège, B., 1998, p. 26).

Eficacitatea *modelului cibernetic*, din punctul de vedere al comunicării, o depăşeşte pe cea a analizei sistemice, cu care adesea se confundă; aceasta din urmă, dezvoltată de L.V. Bertalanfy în *General system theory* şi îmbogăţită de autori ca W.R. Ashby sau J.W. Forrester, deplasează accentul de pe fenomenele structurale pe cele funcţionale, facilitând alegerea modurilor de acţiune a elementelor hotărâtoare, de preferinţă în sistemele închise (sau în sistemele deschise aflate în echilibru dinamic, adică în homeostazie).

Alături de matematicieni, doi ingineri Claude Shannon şi Warren Weaver, cercetători de la "Bell Telephone", elaborează în 1949 *Teoria matematică a comunicării***,** punând bazele a ceea ce numim azi *teoria informaţiei*; formula lor a permis trecerea de la entropia (în creştere ireversibilă în orice sistem închis) măsurând gradul de complexitate sau de dezordine, la informaţie: aceasta, prin emisie de semne şi mesaje, anulează entropia, iar informaţia primită printr-un sistem deschis constituie măsura reducerii incertitudinii sau dezordinii. Valoarea informaţiei creşte o dată cu numărul elementelor noi sau imprevizibile conţinute de mesaj: astfel, informaţia poate fi definită drept *cantitatea de noutate transmisă receptorului.* Li s-a reproşat celor doi autori că au eludat interacţiunea cu receptorul**,** sau că au neglijat componenta semantică a mesajelor; obiecţii prin care cei doi nu s-au simţit vizaţi, scopul lor iniţial fiind, de fapt, atins: atenuarea fenomenelor perturbatoare, a zgomotelor oricărui *canal de comunicare* şi propunerea unei teorii care să permită ameliorarea randamentului lanţului informaţional.

Toate aceste revoluţii în ştiinţa comunicării au frapat prin simplitate, eleganţă şi forţă, schimbând istoria. În prezent, tot mai numeroase modele - dintre care amintim pe cel al *complementarităţii comunicative*, *al orchestrei* (Palo Alto), sau al *contractului comunicativ* sau *al analizei tranzacţionale* (E. Berne) tind să înglobeze perspectiva interacţionist-constructivistă asupra comunicării, implicând şi valorificând dimensiunile co-textuale şi con-textuale ale fenomenului comunicativ, atât sub aspect verbal, cât şi sub aspect non-verbal (Popa, D.M., 2005). Identificarea, clasificarea şi analiza minuţioasă a formelor acestui fenomen atât de complex care este *comunicarea,* au stat în permanenţă la baza studiului acesteia, diversificând puncte de vedere şi operând distincţii în funcţie de criterii extrem de heteroclite, printre care evidenţiem:

a) *nivelul interacţiunii* (comunicare intra şi inter-individuală, comunicarea în grupul mic, comunicare publică şi comunicare mediatică);

b) *finalităţi* (comunicare accidentală, comunicare instrumentală, comunicare subiectivă, dar şi comunicare defensivă, comunicare informativă, comunicare persuasivă sau fatică);

c) *coduri utilizate* (comunicare verbală (orală sau scrisă), comunicare non verbală, comunicare paraverbală);

d) *conţinut* (comunicare referenţială, comunicare operaţional-metodologică, comunicare atitudinală);

e) *natura informaţiei* (în funcţie de emisfera cerebrală dominantă *vs* non-dominantă, conform teoriei bilateralizării limbajului: comunicare *digitală*/comunicare *analogică*);

f) *statutul partenerilor* (comunicare *verticală*, comunicare *orizontală* etc.).

La jumătatea secolului trecut apare şi se dezvoltă problematica *reţelelor de comunicare.* Cele dintâi contribuţii - legate de nume ca: R. Lippit, H. J. Leavitt, R. F. Bales, R. K. White - îmbogăţesc cercetările experimentale privind teoria comunicării cu date noi despre: structuri comunicative şi tipuri de reţele; centralitate comunicaţională şi roluri de conducere; eficienţa tipurilor de reţele în cadrul grupurilor centrate pe sarcină; satisfacţia psihosocială şi structurile comunicative de grup; raportul dintre structurile afective de grup şi tipul de reţea etc. Astfel, în 1965, C. Flament, în studiul său consacrat acestei tematici, "*Réseaux de communication et structures de groupe*", duce mai departe analiza acestor aspecte, insistând pe dinamica a doi factori fundamentaşi: structura reţelei şi cea a sarcinii. Astfel, o *reţea de comunicare* desemnează un ansamblu de mijloace sau canale de comunicare existente în cadrul unui grup, având tipuri de structuri diferite, prin care se pot influenţa performanţa, coeziunea, stabilitatea şi satisfacţia grupului; reţeaua în *cerc* (structurată pe echidistanţa şi independenţa membrilor unii faţă de alţii, non-subordonaţi unui şef) este puţin performantă, dar apreciată de membrii săi, în timp ce reţeaua în formă de *roată* (fiecare membru este subordonat direct unui şef: *centrul roţii*) mai puţin activă, este centrată în jurul unui leader performant şi competitiv.

O teorie asemănătoare avansează J. Ruesch, delimitând *sistemele de comunicare (sau reţele de comunicare)* în: a) *intraindividuale* - organismul, în totalitatea sa (Ruesch, J., 1988, p.44), poate fi privit ca un "instrument de comunicare", echipat cu organe emiţătoare, transmiţătoare şi receptoare; b) *interindividuale* - grupul, familia, societatea sunt tot atâtea "reţele extinse de comunicare"; c) *supraindividuale* - analogă concepţiei *organiciste* asupra societăţii – oganizarea socială din cadrul unei naţiuni este comparabilă cu cea anatomică-individuală. Numeroase cercetări - acoperind o vastă arie spaţio-temporală - au continuat, în paralel, să exploreze şi să analizeze fiecare pol al triadei clasice a comunicării: *sursă* (credibilitate, competenţă, atractivitate, putere recompensatorie pozitivă sau negativă); *mesaj* (ancorare, primaritate, recenţă, asimilare şi contrast, structura mono sau bilaterală, ponderea argumentării etc.); *receptor (*caracteristici personale, competenţă, poziţie activă/pasivă, reactantă, statut vis-à-vis de referent, "*imunizare defensivă*").

Concluzii. Indiferent de perspectiva de abordare – clasică sau sistemică - noţiunea de comunicare ignoră, prin însăşi esenţa sa, ideea de *graniţă*; situată sub imperativul interdis-ciplinarităţii, comunicarea a dominat secolul trecut (care şi-a disputat apariţia şi confruntarea celor două mari modele: *linear* şi *circular*) şi pare să aibe toate şansele să-l monopolizeze pe cel de acum. Dacă modelul linear (dominat de perspectiva behavioristă, care a făcut din schema clasică: E→M→R o proiecţie a condiţionării unidirecţionale S→R) a fost treptat detronat în favoarea celui circular, diversificarea şi intensificarea interesului pentru toate formele de comunicare: verbală, nonverbală şi paraverbală se menţin, ca şi predilecţia pentru analiza comparativă a funcţiilor comunicării, în care două perspective distincte se remarcă: cea *instrumentală* şi cea *constructivistă*. Prima, analizează funcţiile comunicării în cadrul grupului, având ca numitor comun concepţia unei comunicări privite ca instrument social; cea de-a doua, postulează faptul că individul care comunică, "*l'homme communiquant"*, nu este o oglindă pasivă care reflectă realitatea, ci, mai degrabă, constructorul acestei realităţi. Orice retrospectivă sumară a acestor principale repere şi modele comunicaţionale nu constituie decât primul pas în tentativa ulterioară a unei incursiuni în *relaţia de comunicare interpersonală*.

Bibliografie

Armengaud, F., *La pragmatique*, Paris, PUF, 1985.
Barthes, R., *Essais de sémiologie* , Paris, Ed. du Seuil, 1964.
Bateson, G., J. Ruesch, *Communication et société*, Paris, Seuil, 1988..
Benveniste, E., *Probleme de lingvistică generală,* Bucureşti, Ed. Teorra, 2000.
Berne, Eric, *Que dites-vous après avoir dit bonjour?* Paris, Ed. Tchou, 2003.
Daco, P., *Les triomphes de la psychanalyse*, Paris, Marabout, 1978.
Dolto, F., *Tout est langage*, Paris, Vertiges du Nord/Carrere, 1989.
Doron, R., Parot, F., *Dicţionar de psihologie*, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1999.
Dragoş, E., *Introducere în pragmatică,* Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărţii de Ştiinţă, 2000.
Eco, U., *Tratat de semiotică,* Bucureşti, ESE, 1982.
Erickson, H.M., *L'hypnose thérapeutique*, Paris, ESF, 1990.
Freud, S., *Introducere în psihanaliză* in *Opere, vol.10*, Bucureşti, Ed. Trei, 2004.
Goglează, D., *Psihoterapia ca relaţie a schimbării individuale*, Iaşi, Polirom, 2002.
Hartley, J., *Discursul ştirilor,* Iaşi, Ed. Polirom, 1999.
Holdevici, I., *Noua hipnoză ericksoniană*, Bucuresti, Ed.Dualtech, 2001.
Ionescu-Ruxăndoiu, L., *Conversaţia, structuri şi strategii,* Bucureşti, Ed. All, 1999.
Jakobson, R., *Essais de linguistique générale*,Paris, Ed.de Minuit, 1992.
Jung, C. G., *Simboluri ale transformării*,vol.I, Bucureşti, Ed.Teora, 1999.
Kerbrat-Orecchioni, C., *L'Enonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Ed. A. Colin, 1980.
Lassus, R. de, *Analiza Tranzacţională***,** Bucureşti, Ed. Teora, 2000.
Lohisse, J., *Comunicarea. De la transmiterea mecanică la interacţiune*, Iaşi, Ed. Polirom, 2002.
Miège, B., *Gândirea comunicaţională,* Bucureşti, Ed; Cartea Românească, 1998.
Popa, D.M., *Relaţia de comunicare interpersonală,* Iaşi, Ed. Junimea, 2005.
Ruesch, J., *Les systèmes de communication relativement simples,* in *Communication et société,* Paris, Ed. du Seuil, 1988.
Saussure, F., *Curs de lingvistică generală,* Iaşi, Polirom, 1998.
Watzlawick, P., *La réalité de la réalité –confusion, désinformation, communication*, Paris, Seuil, 1978.
Watzlawick, P. *et al.*, *Une logique de la communication***,** Paris, Seuil, 1979.
Watzlawick, P., *Le langage du changement,* Paris, Seuil, 1980.

2. ARTĂ ȘI COMUNICARE

DEZVOLTAREA IMAGINAȚIEI CREATIVE A STUDENȚILOR ÎN INSTITUȚIILE CU PROFIL ARTISTIC

DEVELOPING THE CREATIVE IMAGINATION OF STUDENTS IN THE ARTISTIC PROFILE INSTITUTIONS

DANIELA ROȘCA - CEBAN[1],
OLIMPIADA ARBUZ-SPATARI[2]

Abstract

This investigation is focused on studying the development of creative imagination of the artistic students. Thus, by studying and analyzing this problem, is being noticed a strong connection between personality traits, will, self-development and creative imagination. The article describes the methodology of development of creative imagination of the students and are set in its levels.
Keywords: *creative imagination, the genesis of creative imagination, the development of creative imagination.*

Studierea imaginației creative asigură atât o cunoaştere plastică, concretă, cât şi una psihologică, ea adresându-se atât afectivităţii, cât şi gândirii şi voinţei, metodele specifice cursurilor artistico-plastice au sarcina de a dezvolta capacitatea de percepere şi înţelegere a frumosului sub toate aspectele lui, de a forma conştiinţa estetică, gustul şi simţul estetic, dar şi de a asigura condiţiile de participare la crearea operelor artistice.

Geneza imaginației creative în context psihologic. Acest subtitlu prezintă o introducere în procesul apariției și evoluției conceptului de *imaginație* în literatura cultural-științifică și artistică, analiza numeroaselor accepții a termenului imaginație, specificarea termenului imaginație creativă , ca element component al imaginației și sistematizarea investigației la dimensiunile: etimologică, istorică, psihologică și creativă. Analizând accepțiile termenului imaginație creativă concluzionăm că *imaginația creativă* se individualizează prin activarea amplă şi divergentă a sistemului imaginarului cu o deschidere maximă spre sine şi lume, sub semnul intenţionalităţii, finalizându-se printr-o reconstrucţie de sistem. [6, 651- p.652] Este important de menționat că pe parcursul evoluției acestui concept, termenul de imaginație creativă a fost investigat sub alte denumiri, conținutul în schimb fiind în fond același, sistematizând materialul analizat, s-a format o structură a evoluției acestui concept din perspectiva termenului. Pentru J. Piaget, *creativitatea* este sinonimă cu *imaginația creativă.* Ajungând la concluzia fermă, că imaginația este procesul psihic predilect al creativităţii. [Apud 7, p.327-337]. K. Hartmann, L. Kubie ş.a. preconizează antrenarea proceselor preconştiente în imaginare, iar E. Kris (1952) lansează, în legătură cu *imaginația creatoare,* formula „regresie voluntară şi temporală în slujba *eu/ui",* în sensul de regresie la procesele primare, inconştiente sau preconştiente ce au un grad

[1]doctorand, Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creanga”, **Chișinău, Rep. Moldova.**
[2]doctor în pedagogie, conf. Univ., Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creanga”, **Chișinău, Rep. Moldova.**

mai marc de libertate şi flexibilitate. [Apud 7, p.327-337]. În monografia sa, Ribot (Ribot, 1901), precum și Wundt, pe baza punctul de vedere adoptată în perioada dată a timpului, care sa păstrat până în prezent, că la baza imaginației sunt idei care sunt conectate cu senzația și percepția, și vrea să dezvăluie natura imaginație bazată pe o analiză a creativității științifice, artistice, tehnice, economice și de zi cu zi. Astfel, Ribot, fără a da o definiție precisă a *imaginației creatoare*, dezvăluie caracteristica sa esențială: "Imaginația de reproducere are nevoie de memorie, *imaginația creatoare* necesită o noutatea[Apud 10, p.11-26].

Termenul de *imaginația creatoare* este întâlnit cel mai frecvent în lucrările cercetătorilor. Bogoslovski V.V. în una din lucrările sale prezintă *imaginația creatoare* ca fiind crearea unei imagini, idei noi, originale. Mulți autori reprezentativi utilizează termenul de imaginație creatoare: M. Aniței (2010); M. Zlate (2006); M. Golu(2007) C. Ețco, I. Fornea, E Davidescu (2007); C. Jung (1997); L. Vygotsky (2004). Autorii E. Losîi, I. Negură(2011) tratează termenul *imaginație creatoare* ca fiind sinonimă cu *imaginația productivă* care presupune forma cea mai înaltă şi complexă a imaginaţiei care elaborează în plan mental un produs nou, inexistent în prezent, dar posibil în viitor[5, p.102-103] Urmând direcția imaginației productive, la autorul Ю. Щербатых găsim tratarea acestui termen ca fiind sinonimă cu *imaginația creativă ce presupune* crearea de noi idei, fără implicarea unui model concret, atunci când realitatea este transformată creativ într-un mod nou, și nu doar copiat sau recreat mecanic[11, c.79-81]

Metodologia dezvoltării imaginației creative a studenților-artiști plastici. Acest domeniu include conceptul metodologiei de dezvoltare a ICSAP, care prevede stabilirea principiilor metodologice de dezvoltare ICSAP, dispunerea elementelor și sistematizarea acțiunilor metodologice, definirea termenului *metodologie educativ-didactică*, stabilirea problemei și a obiectivelor de cercetare, fixarea nivelelor de dezvoltare a ICSAP și testarea nivelului inițial de dezvoltare. Elaborările conceptuale sunt prezentate în aspect praxiologic, prin valorificarea metodologiei dezvoltării ICSAP (*Modelul teoretic a metodologiei de dezvoltare ICSAP*) drept consecință logică a cercetării principiilor teoretice, elaborate și integrate la Facultatea Arte Plastice și Design din Chișinău. În direcția elaborărilor conceptuale sunt caracterizare componentele sistematizate: scopul de dezvoltare a ICSAP, obiectivele de dezvoltare a ICSAP, principiile de dezvoltare a ICSAP, conținuturile de dezvoltare a ICSAP, metodologia de dezvoltare a ICSAP, epistemologia metodologiei, teleologia și nivelurile inițiale a ICSAP, valorile ICSAP și competența formată – *imaginația creativă*.

Dezvoltarea imaginației creative a studenților din perspectiva valorilor creativității.

Orice cercetare poartă, în mod inevitabil, amprenta relaţiei personale a autorului cu fenomenul (domeniul) studiat. Şi dacă acest lucru se face prezent în lumea ştiinţelor exacte, cu atât mai mult el nu poate lipsi în domeniul ştiinţelor despre om, fapt de neevitat în cazul cercetării fenomenului artistic. În artă sunt multe surse care servesc nu doar imaginației, ci și altor procese psihice, dar anume tangența dintre imaginația creativă și cursul Bazele Artelor Decorative va deschide noi viziuni în plan metodic. Imaginația creativă are specific operaţional, care asigură studentului calea de pătrundere în esența procesului de creație artistică, la concret, îi oferă posibilitatea să evolueze de la gând la o acțiune, imaginându-și obiectul în material cu semnificație artistică. Predarea principiilor decorativității în cadrul orelor ne va permite studierea etapizată a schimbărilor, progreselor sau regreselor în procesul dezvoltării imaginației creative, un proces foarte important pentru activitatea umană generală și, în mod deosebit, pentru activitatea artistică a studenților. Este cert faptul că orice activitate umană are la bază valori care asigură aspect calitativ al acestor activități, iar studiul dezvoltării proceselor psihice creative devine mai sistematizat și clar, dacă este efectuat din perspectiva valorilor creativității. În această direcție au fost realizate investigații în diferite spații geografice, însă o clasificare mai clară a valorilor creativității o găsim la creatologiștii din Australia. Deși ei au formulat o clasificare a valorilor persoanei creative, noi considerăm că, creativitatea, ca noțiune, este indispensabilă de conceptul de persoană creativă, astfel noi am raportat valorile atribuite persoanei creative la valorile creativității. În acest sens au fost delimitate următoarele valori ale creativității:

- inovația;
- prezența unei viziuni sau vis de perspectivă;
- autenticitatea, transparența, măiestria și originalitatea;
- deschiderea spre studiu;
- crearea a ceva alternativ, prin mijloace alternative;
- studiul individual și colectiv bazat pe experiența anterioară;
- autodezvoltarea ghidată de spiritualitate sau sentimentul de creștere personală;
- armonia lăuntrică din perspectivă holistică [13].

O clasificare deosebită a *valorilor creativităţii* artistice performate de studenţi o regăsim în cercetarea științifică a autorului Arbuz Spatari O.:

- Elaborarea compoziţiilor creative.
- Aplicarea conştientă a elementelor limbajului plastic.
- Executarea tehnologică a compoziţiilor creative [2, p. 134-135].

Dacă e să privim imaginația creativă din perspectiva fiecărei valori, în ipoteză vom putea structura o metodologie de dezvoltate a acesteia. *Inovația,* fiind o formă a imaginației creative, este plasată la nivel de valoare, deoarece este cel mai important component al procesului creativ. După autorul Golu, *inovaţia* constă în modificarea unor elemente cunoscute, existente şi în recombinarea lor într-o nouă schemă sau structură, obţinându-se astfel un produs cu aspect şi proprietăţi noi, inexistente la „obiectul" iniţial. Doza de creativitate este parcelată şi focalizată, ea vizând o transformare, mai mult sau mai puţin radicală, a ceva dat, existent deja. Descoperirea constă într-o organizare nouă a schemelor mentale care permite relevarea şi punerea în evidenţă a unor aspecte, caracteristici şi relaţii existente, dar ascunse şi inaccesibile schemelor operatorii iniţiale. Specificul imaginaţiei în descoperire rezidă, aşadar, în schimbarea unghiului de abordare a unui fenomen, în punerea lui în ipostaze şi relaţii variate, pentru a-i dezvălui laturi şi însuşiri noi [4, p. 530].

Creativitatea inovatoare o găsim la oamenii caracterizaţi ca fiind „talente”. Ei realizează opere a căror originalitate este remarcată cel puţin pe plan naţional **[**12**].**Inovatorii au trăsături similare cu oameni creativi, cum ar fi:

- capacitatea de a identifica problemele;
- gândirea creativă;
- sesizarea oportunităților;
- vizarea potențialului viitor [13].

Poziția inovației în psihologie o regăsim și la autorul Aniței M., care susține că *imaginaţia creativă* este forma cea mai complexă şi cea mai importantă a imaginaţiei. Conceptul de imaginaţie creatoare este oarecum artificial, întrucât orice manifestare a imaginaţiei este, într-o anumită măsură, creativă; coeficientul de originalitate este variabil. Cercetările asupra creativităţii au impus termenul de *imaginaţie creatoare* [1, p. 341].

Autorul în același mod distinge *formele imaginației creative* în: inovaţie şi invenţie, acestea, în viziunea lui, având următorul specific:

- *inovaţia* rezultă dintr-o combinare transformativă a unor elemente şi date cunoscute, rezultatul fiind un produs cu atribute de noutate;
- *invenţia* este caracterizată în totalitatea ei de originalitate.

Orice invenţie valorifică ceea ce s-a produs şi s-a realizat în domeniul respectiv, dar se caracterizează prin ingeniozitate şi originalitate în combinarea şi modelarea datelor de la care s-a pornit. În timp ce în inovaţie pornim de la ceva cunoscut, supus unor transformări şi se ajunge la un produs nou, în invenţie se porneşte de la o ipoteză, de la supoziţii, se elaborează noi procedee, se combină şi se transformă într-o manieră originală, iar produsul este şi el original. Invenţie este avionul cu reacţie a lui H. Coandă, iar inovaţiile au condus la avioanele reactive moderne [1, p. 341-342]. Pentru dezvoltarea laturii inovative a imaginației creative există diverse modalități de ordin psihologic, psihopedagogic și creativ.

Autorul Parhomenco oferă o serie de sarcini creative, care pot fi utilizate în atelier pentru dezvoltarea imaginației creative a studenților. Metodele practice au o mare valoare fiind prezentate sub următoarea formă:

- completează prin desen imaginea;
- completează prin desen ornamentul;
- simetria.

Organizarea orei necesită o tratare cât mai atractivă pentru educați, astfel sunt sugerate: lucru cu natura, pictura tematică, arta decorativă, conversația etc. În lucrarea sa, autorul Parhomenco folosește experiența tehnologiei jocurilor, metoda de joc: didactic și de dezvoltare. Tehnologia jocurilor permit:

- să se efectueze lecții într-un mod netradițional;
- să se dezvăluie abilitățile creative ale educaților;
- să se asigure schimbul liber de opinii;
- să se organizeze procesul de învățare sub formă de întrecere.

Educații sunt foarte atrași de astfel de tehnici de artă bazate pe non-tradiționalism, cum ar fi desen cu o lumânare, monotipie, printuri cu fir, pictura și desenul cu frunze, cu palmele, hârtie mototolită și desenul pe hârtia mototolită. Și cu cât sunt mai variate materiale de artă, cu atât mai interesant este procesul de creație [9, c.11-12]. În psihologia creativității, visul de perspectivă are locul său aparte, pentru cercetătorii din domeniu *visul de perspectivă* este o formă activă și voluntară a imaginaţiei, constând în proiectarea mentală a drumului propriu de dezvoltare în acord cu posibilităţile personale şi cu condiţiile şi cerinţele sociale [3, p. 87-88]. *Visul de perspectivă* are o funcţie importantă în motivarea activităţilor curente, a opţiunilor profesionale, a acţiunilor de autoformare şi autoeducare. Astfel, această valoare a creativității are ca scop motivarea personalității creative și îndrumarea resurselor spre procesul creativ în scopul obținerii unui produs calitativ. Orice motivație, într-un mod sau altul, tinde spre un rezultat, în cazul investigației noastre, acesta fiind dezvoltarea imaginației creative. *Autenticitatea* este o valoare comună întregii activități umane, ea poate fi raportată la toate domeniile, cu toate acestea, autoritatea proceselor creatoare în cadrul realității cotidiene nu poate fi pusă la îndoială, deoarece prezintă un proces veritabil și incontestabil în dezvoltarea imaginației creative, iar autenticitatea întregii activități creative este unul dintre factorii primordiali, nimic nu poate fi inovativ atâta timp cât materialul cu care se lucrează nu este autentic. Din aceste considerente noi vom folosi cele mai autentice surse și mijloace în scopul atingerii obiectivelor propuse.

Transparența în activitatea creatoare, la fel, are un rol important, deoarece mijloacele și metodele propuse pentru dezvoltarea imaginației creative, trebuie să fie clare, deslușite, explicite și inteligibile, pentru o asimilare mai eficientă, ca urmare probabilitatea unui rezultat pozitiv va crește exponențial. *Măiestria,* deși este o valoare a creativității, ea prezintă, mai curând, o urmare a imaginației creative dezvoltate, decât o sursă pentru dezvoltarea acesteea, măiestria este o pricepere, o iscusință deosebită; talent, iar din punct de vedere artistic ea prezintă o totalitate a elementelor puse în valoare de către artist, în procesul desăvârșirii unei opere de artă, a unei lucrări sau creații. În dicționar găsim această noțiune sub forma ce urmează: lucru care denotă iscusință sau meșteșug în execuție; unealtă, instrument, aparat ingenios. În procese de invenții sau descoperiri sunt identificate noi scopuri, când produsul sau ideea inițială au apărut. Aceste procese trebuie să genereze ceva original. *Originalitatea* poate fi de mai multe categorii: individuală (în raport cu rezultatul anterior al persoanei), relativă (față de grupul de care aparține) sau istorică (rezultatul este original în raport cu orice realizare anterioară în domeniul particular). În al patrulea rând, rezultatul trebuie să fie de valoare în raport cu obiectivul. „Valoarea" este aici o apreciere a unei anumite proprietăți a rezultatului.

Există multe judecăți posibile ale valorii, în funcție de domeniul de activitate în chestiune: eficient, util, agreabil, valabil, tenabil (durabil) [50]. Valoarea ce urmează poate fi privită nu doar din perspectiva dezvoltării imaginației creative, ci și din perspectiva întregii dezvoltări umane.

Deschiderea spre studiu este o valoare de bază pentru orice reprezentant inteligent al mediului înconjurător: curiozitatea în legătură cu orice, dorința de a şti lucruri noi, întrebările şi soluțiile care fascinează prin abordarea subiectelor din experienţa de zi cu zi; satisfacția internă, de la varietatea, provocarea, noutatea, explorarea şi descoperirea. O personalitate creativă tinde să fie independentă, nonconformistă, deschisă către experienţe, cu o mare flexibilitate cognitivă [14].

Crearea a ceva alternativ, prin mijloace alternative, presupune a gândi modalităţi noi, originale şi surprinzătoare în care lucrurile sunt o parte esenţială a propriei personalități. În esența acestei valori este inacceptabilă realizarea lucrurilor în mod convenţional atâta timp cât este posibilă o cale mai bună, mai ales dacă aceasta aduce o contribuţie pozitivă în viaţa educatului sau a întregului colectiv. Crearea a ceva nou, inovativ este un produs al inventivității minţii şi are valoare morală pentru că îi pune în valoare pe ceilalţi, aduce frumuseţe, eleganţă sau un plus de funcţionalitate în lume. Procesul de creaţie oferă senzația de bine, este motivator intrinsec. Indiferent dacă originalitatea face parte din zona marii creativităţi sau a celei de zi cu zi, numită ingeniozitate ori isteţime, importantă este dispoziția, atitudinea creativă care este manifestată faţă de proces [14].

În scopul dezvoltării imaginației creative au fost elaborate diverse strategii care presupun metode psihologice, fiziologice și creativ-aplicative. În această direcție, autorul Popescu propune următoarele metode de dezvoltare a imaginației creative prin *crearea a ceva alternativ, prin mijloace alternative*.

Sinectica a fost elaborată de W. J. J. Gordon în 1944. Etimologic sinectica sugerează un proces de îmbinare a unor elemente separate. Sinectica se aseamănă cu brainstormingul prin exploatarea, în profitul creativităţii, a mecanismelor inconştiente şi, mai ales, a celor preconştiente. *Diferenţe faţă de brainstorming*: obiectivul propus nu se rezumă doar la găsirea soluţiei la problemă, ci se accede mai departe, ceea ce determină apariţia unor faze suplimentare: elaborarea modelului, experimentarea acestuia, prospectarea pieţei; se aplică doar în situaţia de grup; este o metodă calitativă, întrucât se elaborează o singură idee (soluţie), care apoi se fasonează de-a lungul itinerariului sinectic; grupul sinectic este stabil ca structură şi eterogen în ceea ce priveşte formaţia şi experienţa profesională a participanţilor. *Inventica* este o metodă de elaborare a unor idei noi pe baza unei interpretări interdisciplinare (matematică, fizică, biologie). Etapele acestei metode sunt:

1. fragmentarea obiectului şi utilizarea lui în forme noi;
2. obţinerea unor aspecte sau idei originale prin combinări, permutări, aranjamente şi alte procedee matematice.

Indicaţii utile în creaţia individuală sau de grup.

1. determinaţi toate aspectele problemei;
2. selecţionaţi subproblemele atacate;
3. fixaţi-vă datele utile;
4. selecţionaţi cele mai bune surse pentru culegerea tuturor datelor;
5. imaginaţi-vă toate ideile posibile;
6. daţi curs liber imaginaţiei voastre, nu cenzuraţi ideile, dar notaţi-le imediat ce vă vin în minte;
7. selecţionaţi ideile cele mai apte de a vă conduce la soluţie;
8. imaginaţi-vă toate mijloacele de control posibile şi alegeţi pe cele mai practice;
9. imaginaţi-vă toate contingentele posibile;
10. alegeţi soluţia finală şi evaluaţi consecinţele aplicării ei [8, p. 101-114].

Valoarea creativității reprezentată de *studiul individual și colectiv bazat pe experiența anterioară*, este valoarea de bază pe care este fondată dezvoltarea imaginației creative în cadrul cursului *Bazele artei decorative*.

Metodologia educativ-didactică în cadrul cercetării dezvoltării imaginației creative este elaborată și precizată în cadrul cursului BAD, ea va permite stabilirea nivelelor de *dezvoltare a imaginației creative* și valoarea calitativă a produsului acesteia. Cursul *Bazele artei decorative* este prezentat corespunzător cerinţelor contemporane de predare a artei plastice, aici sunt expuse în lanţ metodic mijloacele, metodele şi principiile de exprimare plastică prin realizarea compoziţională a

lucrărilor decorative pe suprafaţa plană. Aceasta constituie prima parte din gramatica limbajului plastic recomandată – obiectiv esenţial ce prevede formarea gândirii compoziţional-creatoare. Premise curriculare ale dezvoltării imaginației creative în instituțiile superioare de învățământ și atitudinea față de acest proces în instituțiile cu profil la etapa actuală. Una din premise este *Corelația Lector – Student-artist plastic*, prin stabilirea criteriului de organizare în baza relației socioafective, cu scopul de a facilita activitatea de instruire în perspectiva dezvoltării imaginației creative. Încă o premisă ar fi conexiunea proceselor creative și a notelor esențiale ale domeniului artistic, a metodelor de stimulare a capacităților creative latente și de dezvoltare a imaginației creative.

După analiza conținutului curricular a fost sesizat faptul că în programele analitice de studiu în cadrul cursului BAD nu se denotă specificul psihologic de dezvoltare a imaginației creative, deși la nivel internațional există investigații în domeniul cercetării imaginației creative și metodologii de dezvoltare a acesteia. Astfel, putem constata că în cadrul domeniului de profil, aspectul psihologic al creativității este cercetat insuficient pentru a atinge finalitatea scontată. În acest scop propunem o metodologie care va combina aspectul artistic cu cel psihologic de dezvoltare a imaginației creative. Determinările sociale ale dezvoltării imaginației creative în societatea contemporană, în viziunea personalității creative, ridică un spectru de întrebări cu privire la pragmatismul, utilitatea și necesitatea acestui proces în perioada contemporană. Însușirile personalității creative la nivelul cerințelor societății actuale, se află într-o permanentă influență externă și internă, de la regres spre progres, vizând principalele caracteristici: produsul creativ inovativ, la formarea căruia este activat întregul ambitus al proceselor psihice la nivel creativ (percepţia, imaginaţia creativă, gândirea creativă, motivația, voința etc.) la care se atribuie componenta afectiv-reflexivă, componenta cognitivă și comportamentală.

Conceptul pedagogic de dezvoltare a imaginației creative este confirmat în baza principiilor de dezvoltare a imaginației creative și a conținutului cursului BAD. Astfel, în elaborarea curriculei, propunem sugestii metodologice formulate în baza surselor energetico-creative la nivelul materiei vii a fiecărui individ în parte, a valorilor imaginației creative, al gândirii creative și a mediului creativ, prin care vom înlesni dezvoltare a imaginației creative, în acest proces se ține cont de factorii biopsihofiziologici, sociali și educaționali, de blocajele creativității și legitățile stabilite pentru reglementarea acestor activități. În perspectiva pedagogică, facem referință la condițiile pedagogice generale și speciale. *Autodezvoltarea ghidată* de spiritualitate sau sentimentul de creștere personală, pregătirea științifică și experiența profesională servește la cercetarea complexității ființei umane și, în mod particular, a proceselor cognitive superioare. Autodezvoltarea în perspectiva creativă nu tinde spre formarea judecăților de valoare, ci spre găsirea alternativelor la ceea ce este important pentru propria dezvoltare.

Autodezvoltarea înseamnă să părăsești zona de confort, să ai ocupații care distrug monotonia și dacă te afli într-o stare de echilibru interior, să simți nevoia de schimbări pentru a evolua în diverse domenii, inclusiv și cel creativ. Orice schimbare aduce cu sine experiențe care susțin evoluția. Mai mult, autodezvoltare înseamnă o poziție fermă față de propria personalitate și acordarea unui timp anumit pentru propria dezvoltare în mod permanent, indiferent de ocupație: sport, exerciții de meditație, informare, lectură sau creație propriu-zisă. Toată cunoașterea de am avea-o, dar n-am ști ce să facem cu ea, ne-ar fi obstacol în evoluție și în tot ceea ce suntem, de aceea cunoașterea și căutarea tind spre infinit și astfel frumusețea vieții capătă eternitate [15]. *Armonia lăuntrică din perspectivă holistică* presupune că ceea ce gândești este în concordanță cu ceea ce faci, că ceea ce vrei nu contravine altor lucruri pe care simți că trebuie să le faci. Cu toții avem nevoie de căi simple și eficiente pentru a ne găsi echilibrul. În unele momente, o tehnică ar putea fi foarte eficientă, iar în alte momente, ea ar putea să dea greș! Una dintre căile cele mai eficiente de regăsire a echilibrului interior ține de abilitatea de a comunica eficient cu tine însuți. Mai exact, capacitatea de a influența și armoniza vocile interioare. Există numeroase studii în domeniul dialogului interior. Se pare că fiecare autor a găsit câte un nume pentru a explicita acest fenomen al comunicării cu sine (spiriduș, voce interioară, injoncțiune, etc.). Indiferent care îi este numele, fenomenul este responsabil, în foarte mare măsură, de mecanismul autosabotării.

Concluzii. Analizând ideile generale ale investigațiilor în domeniul creativității și ale abilităților inovative în educație, noi am raportat valorile generale intrinseci la domeniul creativ-artistic: conştientizarea propriului nivel al imaginației creative; competența creativ-profesională; gestionarea capacităților creative; împlinirea estetică ca urmare a interacțiunii cu obiectul artistic; exprimarea creativității; crearea – exprimarea mesajului plastic și valorile extrinseci (pragmatismul, eficacitatea şi utilitatea practică a imaginaţiei creative dezvoltate).

Planul strategiei de dezvoltare a ICSAP și ansamblul metodico-procedual și tehnologic specific conținutul cursului BAD, urmat de criteriile de evaluare, sunt proiectate în dependență de flexibilitate, originalitate și abstractizarea semantică, în scopul diminuării indigenței procesului creator. Urmările care rezultă în urma activităților experimentale de dezvoltare a ICSAP și a formării tinerilor specialiști în plan profesional sunt orientare spre cultivarea creativității la nivelul instituțiilor superioare de învățământ cu profil artistico-pedagogic.

Bibliografie

1. Aniței, M., *Fundamentele psihologiei*, Bucureşti: Ed. Universitară, 2010. 490p.
2. Arbuz-Spatari Olimpiada, *Dezvoltarea creativităţii artistice la studenţi în cadrul cursului de artă textilă*, Chişinău: Garomont Studio, 2012. 193 p.
3. Ețco, C., Fornea, I., Davidescu, E., *Psihologia generală*. Suport de curs, Chișinău: Medicina, 2007. 380p.
4. Golu, M., *Fundamentele psihologiei*, București: Ed. Fundaţiei România de Mâine, 2007. 832p.
5. Losîi E. Negură I., *Psihologia general*, suport didactic pentru coordonatorii educației incluzive. Chișinău: institutul de formare continuă, 2011. 182p.
6. Popescu-Neveanu P., *Tratat de psihologie generală*. Bucureşti: Ed. Trei, 2013. 888p.
7. Popescu-Neveanu P., *Dicționar de psihologie*. București: Ed. Albatros, 1978. 784p.
8. Popescu G., *Psihologia creativității*. București: Editura Fundaţiei Romînia de Mîine, 2007. 145 p.
9. Rusu, Marinela, *Inteligența emoțională*, Ed. Universitas, Iași, 2015, p. 34.
10. Пархоменко, С., Формирование креативного воображения обучающихся младшего школьного возраста посредством изобразительной деятельности, Дом детского творчества, Алексеевка, 2014. 15 с.
11. Шрагина Л. Психология Воображения как методологическая проблема/Psihologie. Pedagogie specială. Asistență socială nr.3. Chișinău: Centrul editorial al Univ. Pedagogice ''I. Creangă'', 2013. 92p.
12. Щербатых Ю. Общая психология. Изд-во Московского гуманитарно-экономического института, 2008. 176с.
13. Herţa, D. E., Ciocănel, C., *Dezvoltarea creativității în învățământ*, 2010, http://asociatia-profesorilor.ro/dezvoltarea-creativitatii-in-invatamant.html/(vizitat 22.08.2016/ 13:29)
14. Creative values http://www.schoolofculturalcreativity.com/9-values-of-culturally-creative-people/(vizitat 22.08.2016/ 10:23).
15. Curiozitatea http://gritty.ro/ro/portfolio-item/curiozitatea/(vizitat 22.08.2016/ 14:37).
16. Autocunoastere sau autodezvoltare http://binepentrutine.blogspot.md/2012/07/autocunoastere-sau-autodezvoltare.html(vizitat 22.08.2016/ 18:21).

MANAGEMENTUL ECHIPELOR INTERCULTURALE

INTERCULTURAL TEAM MANAGEMENT

TEODORA MAIDANIUC-CHIRILĂ[1]

Abstract

This theoretical paper presents a new form of organizational management namely the management of culturally diverse teams.Managing culturally diverse teams may seem similar to the classic form of teams but, in fact, requires more complex abilities such as a comprehensive understanding of personal and cultural factors of each team member, excellent coordination strategies, intercultural communication skills, problem solving skills, a good knowledge of one's own patterns of thinking, judging, questioning one's own reality and bridging it to others' reality. In general leaders' of culturally diverse team have higher self-awareness levels, great intuition, higher levels of detachment from what is known, what is inherited, higher levels of adaptability and social intelligence.

This paper presents also the core competences a leader of culturally diverse teams should develop so that to ensure a high level of productivity, efficiency and interpersonal satisfaction. Furthermore, the theoretical study proposes new training programs designed to develop intercultural abilities not only for team leaders, but also for all team members.

Keywords*: intercultural abilities, intercultural teams, intercultural management.*

Introducere

„The quality of your performance depends on the quality of your thinking – which depends on the quality of your information" (Bean, 2010)

Fenomenul globalizării și-a făcut simțită prezența la nivelul contextului profesional prin intermediul firmelor internaționale de *outsourcing* care implică existența unor angajați diverși din punct de vedere cultural, angajați a căror perspectivă profesională trebuie unificată, în vederea atingerii obiectivelor organizaționale.

Multe companii internaționale dezvoltă proiecte în cadrul cărora sunt angajate persoane de naționalități variate, de cele mai multe ori, existând și proiecte care se desfășoară la o distanță geografică considerabilă și cu o varietate de fuse orare (Oertig & Buerghi, 2006), astfel încât natura muncii în echipă a avut parte și ea de o schimbare profundă, atât la nivelul atingerii obiectivelor organizaționale, cât și la nivelul calității comunicării și relaționării profesionale.

Vakota și Wilson (2004) subliniază importanța capitalului uman și a modului în care oamenii cooperează în vederea atingerii obiectivelor organizaționale și precizează că aceste aspecte nu ar trebui să fie ignorate atunci când se dorește realizarea unui management eficient al diversității culturale.

Diversitatea poate fi definită prin intermediul diferențelor existente în rândul oamenilor, diferențe parțial datorate grupurilor sociale și culturale din care indivizii provin sau din care doresc să facă parte (Iles & Kaur Haers, 1997). Studiile academice (Heimer & Vince, 1998) arată o creștere

---

[1] Dr., Universitatea Alexandru Ioan Cuza, Iași

exponențială a numărului de proiecte de echipă dispersate geografic, echipe care lucrează după o matrice organziațională, fapt ce duce la concluzia că munca angajaților este una abstractă și complexă. Spre exemplu, Heimer și Vince (1997) au raportat în studiul lor că echipele de muncă virtuale, sunt mult mai complexe decât cele care interacționează față în față, iar Iles și Kaur Hayers (1998) raportează că mediile de muncă bazate pe matrici sunt foarte greu de gestionat, iar diversitatea culturală este cunoscută ca fiind un factor care duce la diminuarea performanțelor echipei.

Astfel, diferențele culturale pot deveni surse de neînțelegeri, conflicte, oprimări sau chiar discriminare, însă dacă sunt abordate dintr-o perspectivă inclusivă, diversitatea poate deveni o resursă personală de creștere/dezvoltare socială, de îmbogățire reciprocă cunoștințelor operaționale și sociale ca urmare a interacțiunilor umane și se poate constitui într-o justiție socială stabilă și durabilă (Hinds & Bailey, 2003).

Competențele interculturale au fost definite ca un set de valori, comportamente, dispoziții, atitudini și practici care permit indivizilor să onoreze, să respecte și să țină cont de credințele, valorile, limba maternă, stilurile interpersonale, comportamentele și practicile altor persoane sau grupuri de persoane (Martin & Vaughn, 2007).

Martin și Vaughn (2007) precizează că indivizii competenți intercultural sunt caracterizați de angajamentul lor față de învățarea continuă despre diferențele culturale, despre dezvoltarea abilităților cros-culturale și sunt mereu dispuși să învețe din propriile greșeli. Parlamentul European și Consiliul European recomandă o serie de competențe cheie, atunci când vine vorba despre însușirea abilităților interculturale, competențe, precum comunicarea în limba maternă, comunicarea în diverse limbi străine, competențe matematice, competențe tehnologice de bază și competențe de utilizare a tehnicilor computerizate, competențe digitale, competențe civice și sociale, spirit de inițiativă, anteprenoriat, conștientizarea culturală și abilități de învățare continuă (European Commission, 2001). Dintre toate aceste competențe descrise, conștientizarea și exprimarea culturală, reprezintă cea mai importantă, deorece include abilitatea persoanei de a-și recunoaște moștenirea culturală, rolul acesteia în lume, sensul identității de sine bazat pe o cultură a respectului și a unei atitudini tolerante față de diversitatea culturală (Zylkiewicz & Aciene, 2014). Una dintre cele mai importante abilități necesare unei persoane competente din punct de vedere intercultural este abilitatea de a relaționa într-o manieră creativă, de a-și exprima punctele de vedere, fără a invada spațiul interpersonal al partenerilor de dialog, de a identifica oportunitățile economice și sociale, în cadrul activităților culturale. Conștientizarea importanței tuturor acestor competențe permit persoanelor să evolueze, să își îndeplinească nevoia de împlinire personală și profesională, să dezvolte acel spirit de apartenență civică, incluziune socială și de integrare profesională (conform recomandărilor Parlamentului European și a Consiliului European, 2001).

Managementul diversității culturale

Atunci când vine vorba despre diversitatea culturală, principiul *„aruncă-te în mare și vezi ce se întâmplă”* și mitul *„modalitatea în care facem noi lucrurile aici este și modalitatea în care se fac lucrurile pretutindeni”* nu ar trebui să se mai aplice în zilele noastre și asta deoarece, conform lui Bennett (2001), de mai bine de douăzeci și cinci de ani, domeniul relațiilor interpersonale a dezvoltat metode sofisticate de dezvoltare a competențelor interculturale.

De acum, este posibil să fie antrenați manageri și leaderi la nivel global care să învețe cum să învețe în situațiile noi, culturale, cu scopul de a accelera propria adaptabilitate și de a-și îmbunătăți productivitatea (Bennett, 2001). Pentru managerii cu experiență, metodele noi de dezvoltare a competențelor interculturale le permit acestora să împărtășească celor mai tineri, într-o manieră mai eficientă, propria experiență profesională.

Organizațiile globale au trecut, prin viziunea lor, la principiul *„gândește global și acționează local”* și au achiziționat competența de a învăța constant, preluând aspecte importante din mediul înconjurător, au învățat să încurajeze culturile virtuale necesare unei comunicări multi-culturale eficiente. Conform lui Bennett ca o relaționare cross-culturală să fie constructivă aceasta trebuie să

îndeplinească trei condiții: (1) *setarea mentală interculturală*, (2) *setarea abilităților interculturale* și (3) *sensibilitatea interculturală.*

Setarea mentală interculturală face referire la recunoașterea diferențelor culturale și menținerea unei atitudini pozitive față de acest tip de relaționare, *setarea abilităților interculturale* amintește de abilitatea persoanei de a învăța să înveți iar *sensibilitatea interculturală* descrie abilitatea de a experimenta diferențele culturale, în modalități complexe din punct de vedere emotional. Cercetările din domeniul abilităților interculturale arată că aceste trei tipuri de abilități pot fi dezvoltate sistematic prin intermediul programelor de training iar atunci când vorbim de competențele transculturale, facem referire la o serie de atribute și abilități existente în spatele acestor atribute. Acestea sunt prezentate, pe larg, în tabelul de mai jos:

Tabel 1. Atributele și abilitățile managerilor echipelor interculturale.

Atribute	**Abilități**
➢ Toleranță față de ambiguitate ➢ Deschidere cognitivă ➢ Flexibilitate ➢ Respect ➢ Adaptabilitate ➢ Sensibilitate ➢ Creativitate	• Abordarea noilor situații cu un nivel ridicat de deshidere cognitivă. • A răspunde situațiilor într-o manieră non-evaluativă. • Schimbarea cadrului de referință. • De a arăta respect și atitudini pozitive față de ceilalți. • Să te adaptezi optim la situații particulare. • Manifestarea empatiei verbale și non-verbale. • Manifestarea unei gândiri creative.

Managementul diversității la locul de muncă presupune un efort din partea managerului de echipă, de a încuraja incluziunea, participarea și deplina contribuție a tuturor membrilor echipei, la atingerea obiectivelor organizaționale, căutarea activă și evidențierea beneficiilor din spatele existenței unei echipe de muncă caracterizate prin diversitate culturală și asigurarea complianței cu privire la respectarea obligațiilor legale, precum siguranța și echitatea oportunităților la angajare. Managementul diversității prin raport cu clienții presupune achiziționarea abilităților de recunoaștere și acomodare la diversitatea culturală a clienților, furnizorilor și tuturor beneficiarilor existenți pe piața vânzărilor și achizițiilor de bunuri și servicii.

Ca un exemplu de un bun management al diversității poate fi dat studiul empiric al lui Oertig și Buerghi (2006), studiu care a fost realizat în cadrul unei companii multinaționale ABC, cu sediul central în Elveția. În cadrul acestui studiu, cercetătorii au fost interesați de percepția leaderilor și a managerilor de echipă despre ce înseamnă un bun management intercultural.

În cadrul acestei companii se lucrează doar pe proiecte distribuite pe distanțe mari geografice (membrii echipelor fiind localizați în Elveția, Statele Unite ale Americii și Japonia) iar leaderii și managerii, de cele mai multe ori, se află la distanțe mari atât între ei, cât și între ei și echipa pe care o gestionează.

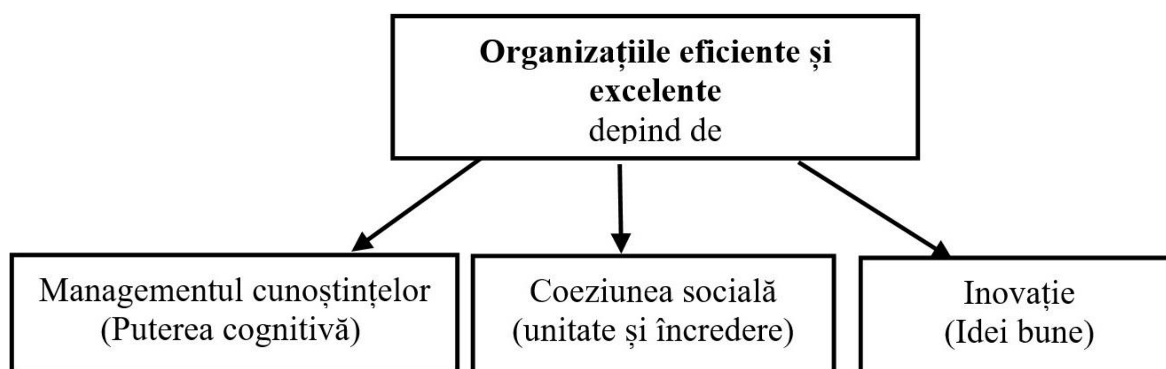
În aceste cazuri, ei se bazează doar pe matricea organizațională exitentă pentru a-și coordona echipa și pentru a îndeplini obiectivele organizaționale. Toate aceste aspecte pun în evidență complexitatea profesională și organizațională în care se află, complexitate ce poate fi ușor gestionată cu ajutorul unor tehnologii computerizate modern, menite nu numai să reducă subiectiv distanța fizică dintre ei și echipa pe care o coordonează, cât și rapiditatea, claritatea și înțelegerea sarcinilor profesionale.

Diversitatea culturală poate aduce cu sine o serie de bariere culturale care pot produce o serie de tensiuni care, dacă nu sunt rapid prevenite sau gestionate interferează cu realizarea obiectului final și anume cel de asigurare și menținere a misiunii organizaționale.

Imaginea de ansamblu a managementului diversității culturale

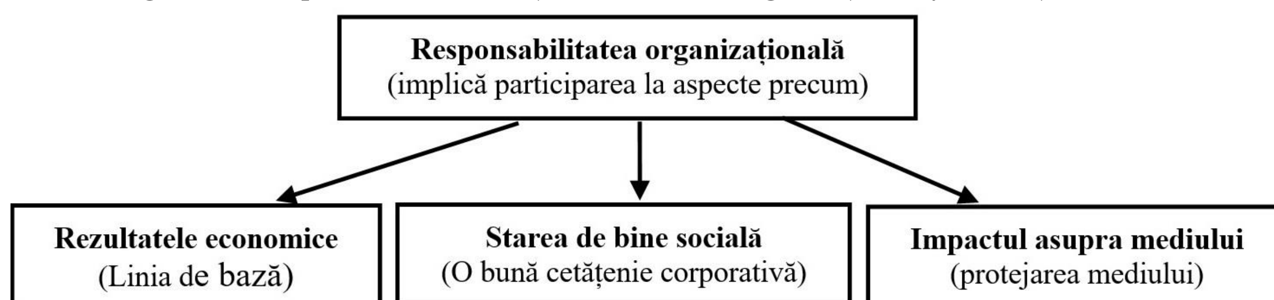
Între anii 1998 și 1999, Organizația pentru Dezvoltarea Economică și Cooperare a realizat un studiu global despre organizațiile de *business* și despre cele guvernamentale și au identificat trei caracteristici-cheie ale organizațiilor eficiente, excelente (Bengstonn, 1999):

Figura 1. Organizațiile eficiente și excelente



Mai mult, conform lui Bean (2010), organizațiile eficiente au inclus conceptul de ”*Linia de bază triplă (The Triple Bottom Line)*”, concept ce începe să susțină faptul că eficiența unei organizații nu este dată numai de rezultatele sale financiare, ci și de aspectele sociale și de mediu. În concordanță cu acest aspect, organizațiile eficiente și excelente încep să includă în imaginea lor de ansamblu și aspecte de responsabilitate organizațională.

Figura 2. Componentele sociale și de mediu ale organizațiilor eficiente și excelente



Diversitatea culturală la locul de muncă și în comunitate va influența coeziunea socială a afacerii și contribuția sa la starea de bine socială astfel că, la imaginea de ansamblu a mangamentului diversității culturale, se mai adaugă și acest aspect.

Figura 3. Asigurarea coeziunii sociale și contribuțiile sale pentru starea de bine socială



Competențe necesare pentru gestionarea echipelor de muncă divers culturale

În literatura de specialitate există ample evidențe care să confirme că angajații sunt cel mai puternic motivați și recompensați de trei factori:
- însemnătatea muncii și sentimentul de împlinire;
- relații interpersonale bune la locul de muncă, sentimentul de a fi apreciat și implicat;
- învățare continuă și dezvoltarea carierei.

Indentificarea aspectelor-cheie de management și competențele leader-ului de echipă

Competențele leader-ului de echipă și a aspectelor-cheie de management necesită a fi luate în considerare, ținându-se cont, că trebuie să se adreseze unei forțe de muncă diverse din punct de vedere cultural, iar managerii eficienți sunt cei care posedă o serie de abilități și strategii pentru gestionarea și desfășurarea muncii în contextul relaționării permanente cu angajați și clienți diverși cultural. Conform studiului lui Oertig și Buerghi (2006) prezintă concluziile finale provenite din partea percepțiilor leaderilor și a managerilor de echipă cu privirea la ce înseamnă un bun management intercultural. Atunci când se lucrează cu echipe multiculturale care se mai și află la distanțe mari geografice ar trebui să se ofere o mare atenție unor aspecte precum:

- ➢ Importanța selectării leader-ilor creativi care adoptă stiluri de leadership bazate pe colaborare, leaderi cu abilități de comunicare excelente. În general, leaderii aparținând organizaționalor care utilizează matrici ar trebui să conducă mai curând, prin manifestarea influenței decât prin manifestarea autorității, să gestioneze atât problemele legate de personalitățile angajaților, cât și setările mentale culturale și funcționale ale membrilor de echipă.
- ➢ Necesitatea top managementului de a continua să faciliteze interacțiunea față în față și să permită construirea de relații interpersonale solide. Tendința creșterii frecvenței de utilizare a tehonologiilor informaționale și comunicaționale poate fi eficientă dar are și ea costurile ei referitoare la scăderea sentimentului de relaționare socială și de conexiune emoțională cu ceilalți membri ai echipei.
- ➢ Se subliniază importanța investiției financiare în învățarea și perfecționarea utilizării limbilor străine prin intermediul programelor de training multiculturale. Programele de training sunt foarte importante, mai ales pentru persoanele nou venite în companie. Cu ajutorul acestora se realizează o inserție rapidă, prin asimilarea valorilor organizaționale și totodată, ajută la scăderea nivelului de neîncredere potențială inițială în companie. Mai mult, programele de training facilitează inserția rapidă a noului membru cu impact pozitiv asupra performanțelor întregii echipe.
- ➢ Reducerea nivelului de renunțare a membrilor de a mai lucra în echipă, ca urmare a complexității muncii pe care o desfășoară, aspect care este des întâlnit în cadrul companiilor multinaționale matriceale. Mai mult, nivelul ridicat de fluctuație de personal, ca urmare a unei gestionări deficitare a relațiilor interprofesionale, are un impact negativ asupra dezvoltării eficienței și a întăririi nivelului de încredere organizațională.

Mai mult, atunci când vine vorba despre abilitățile unui bun *team leader*, literatura de specialitate ne pune la dispoziție o listă de atitudini și comportamente precum:

- o bună perspectivă de ansamblu și experiența de muncă cu persoane aparținând unor culturi diferite;
- conștientizarea propriilor atitudini, prejudecăți și valori;
- articularea relației existente între gestionarea adversității și atingerea obiectivelor existente în mediul de afaceri;
- identificarea impactului negativ sau pozitiv al diversității asupra funcționării afacerii;
- comunicarea eficientă la nivel intercultural;

- răspunsuri eficiente la aspecte ce țin de diversitate printr-o bună integrare a opiniilor și viziunilor existente în rândul membrilor echipei;
- strategii excelente de coordonare;
- foarte bune abilități de comunicare interculturală;
- o înțelegere complexă a factorilor personali și culturali, implicați în transmiterea și înțelegerea mesajelor verbale, non-verbale și paraverbale.

Lucrarea teoretică în discuție face o introducere timidă asupra unui nou aspect al managementului organizațional și anume, managementul intercultural, lăsând posibilitatea cercetătorilor interesați de această perspectivă, de a elabora cercetări complexe asupra unor aspecte ce țin de îmbunătățirea calității vieții profesionale, a satisfacției personale, a stării de bine la locul de muncă, a sentimentului de valorizare personală și profesională.

Aceste aspecte nu ar trebui să fie ignorate având în vedere că, pe viitor, munca profesională se va caracteriza din ce în ce mai mult prin colaborarea la distanță cu persoane provenite din alte culturi, care aduc cu sine și o serie de bariere sau conflicte care, dacă nu sunt eficient prevenite sau gestionate împiedică nu numai buna desfășurare a obiectivelor echipelor de muncă, a obiectivelor organizaționale finale, ci mergând mai profund, la nivelul individual al stării de sănătate a angajaților care, de cele mai multe ori, decid să plece din organizație.

Luat separate, acest aspect, nu pare a avea vreo însemnătate, dar prin creșterea numărului de plecări se poate înregistra o fragilizare și o dispariție a misiunii finale a organizației căci, în fapt, organizația este constituită din însăși membrii săi.

Bibliografie

Bean, Robert (2010). *Managing Cultural Diversity Training Manual*. Australian Multicultural Foundation Eds.

European Commission, DG for Education and Culture, DG for Employment and Social Affairs (2001). *Communication from the Commission: making a European area of lifelong learning a reality*. Luxembourg: Publication Office.

Heimer, C. & Vince, R. (1998). Sustainable learning and change in international teams: from imperceptible behavior to rigorous practice. *Leadership & Organization Development Journal*, 19(2), 83-8.

Hinds, P.J. & Bailey, D.E. (2003). Out of sight, out of sync: understanding conflict in distributed teams. *Organization Science*, Vol. 14(6), 615-32.

Iles, P. & Kaur Hayers, P. (1997). Managing diversity in transnational project teams. *Journal of Managerial Psychology*, 12(2), 95-117.

Martin, M., & Vaughn, B. (2007). Cultural competence: The nuts and bolts of diversity and inclusion. *Strategic Diversity & Inclusion Management*, *1*(1), 31-8. Retrieved from http://dtui.com/Magazine/MagArticles/March2007pub/cultural_competence.doc.

Oertig, M. & Buergi, T. (2006). The challenges of managing cross-cultural virtual project teams. *Team Performance Management*, 12(1/2), 23-30. DOI: 10.1108/13527590610662774.

Vakola, M. and Wilson, I.E. (2004), “The challenge of virtual organizations: critical success factors in dealing with constant change”. *Team Performance Management*, 10, (5/6), 112-20.

Zylkiewicz-Plonska, E. & Anciene, E. (2014). The need for creating and developing intercultural competences among international students. *TILTAI*, 2, 89-107. ISSN 1392-3137.

DESPRE NUMERE, DIN PERSPECTIVĂ TRANSDISCIPLINARĂ

ABOUT NUMBERS, FROM A TRANSDISCIPLINARY PERSPECTIVE

CRISTIAN UNGUREANU[1]

Abstract

The rediscovery and enhancement of the ancient symbolic meanings of numbers, mathematical and symbolical, can help us understand better the standards, canons or constructive techniques of the pictorial space used by the masters of the traditional periods in art history. This approach of art theritory could be a viable alternative to the identity crisis that defines the contemporary art.

The purpose of this study is to provide a brief perspective on numbers, seen from the traditional perspective as cosmic forces that intelligently ordain the elementary energy configurations (atoms with everything inside it) to define ordered, harmonic molecular structures (from Chaos, to simple structures and then always more complex and complicated). We describe the fudamental valences of each number (from 1 to 12) in interaction with the room (I hope to challenge them, to tell everyone what they know or believe about each number), which I will illustrate with case studies, photo and video animations). In short, the world (or worlds) we live in are now defined as complex energy and information construction, which means resonance, translated by frequencies, which are described by numbers, capable of transposing into geometric configurations. Here is the common ground, no matter if we analyze simple or complex structures, stable or unstable, etc
Keywords*: number, symbol, geometry, scheme, composition, transdisciplinarity.*

Scopul acestui studiu este acela de a oferi o scurtă perspectivă asupra numerelor, privite prin logica semantică tradițională, ca fiind *forțe cosmice* care ordonează inteligent configurațiile energetice elementare (atomii, cu toaate microparticolele pe care le conțin), care se mnifestă în nivelul de potențialități al lumii cuantice, pentru a defini structuri moleculare ordonate, armonice (de la haos, la structuri simple si apoi spre relații mereu mai complexe si complicate, condiționate de factori permanent antagoniști, dar echilibrați de un terț inclus (sau ascuns, aparținând unui nivel de Realitate superior). În acest studiu, ne-am propus să descriem succint valențele fundamentale ale fiecarui număr (de la 1 la 12), illustrate cu studii de caz din cele patru mari domenii ale Cunoașterii - Știința, Filosofia, Teologia și Arta. Pe scurt, lumea (sau lumile) in care traim, sunt actualmente, definite ca alcătuiri complexe de energie si informație, ceea ce inseamna rezonanța, tradusa prin frecvențe, care sunt descrise prin numere, pasibile de transpunere în configurații geometrice. Aici este teritoriul comun, indiferent că analizăm structuri simple sau complexe, stabile sau instabile etc

Vom puncta o serie de idei, pentru ceea ce considerăm ca ar fi util de investigat, din perspectiva artelor vizuale tradiționale (pictura, sculptura, grafica), respectiv mecanismele lor de funcționare si de declanșare a creativității artistului, pe de o parte, dar și a spectatorului. Considerăm a fi importantă focalizarea atenției pe efectele pozitive ale interacțunii cercetătorilor transdisciplinari (indiferent de zona de specializare profesională din care provin) cu astfel de elemente de creativitate

---

[1] lecturer, PhD, University of Arts “George Enescu”, Iasi.

artistică, subliniind similitudinea sau chiar identitatea cu principiile de creativiatate științifică (dar și filosofică sau teologică).

Presupunem că ideile și studiile de caz dezvoltate se vor articula și completa reciproc într-o configurație coerenta și utilă tuturor. Intrucat "traseul conducator" este cel al identificării naturii și nenumăratelor forme de manifestare a Creativității, acesta este liantul conceptual al investigației pe marginea caracterului intim al numerelor.

Ca fir director și pltformă teoretică este propusă premisa că impulsul intim al Creativității (extras din specificitatea domeniului știintific, artistic, filosofic, etc) este mereu acelasi. Doar punerea în aplicare a unei idei și valorificarea rezultatelor este diferită.

Cred că este util sa fim coerenți și sinceri și în ceea ce priveste aspectele negative, ale exceselor și derapajelor civilizației moderne, tocmai pentru a pune problema necesității focalizării fucției Creativității în identificarea soluțiilor pentru depășirea efectelor negative. Exact același lucru s-a întâmplat și în modernitatea artistică. Și exemplificăm: revoluția impresionistă - care presupunea abordarea unor tematici umane firești, uneori, chiar banale (precum… o capiță de fân, un copac, o floare a soarelui pe câmp) și înlocuirea contrastului închis-deschis dominant cu contrastul chromatic, a fost primită cu multă aversiune la mijlocul sec XIX. A trebuit să treacă o sută de ani pentru ca umanitatea să asimileze noutatea discursului impresionist (și tot ceea ce el a născut apoi în arta sec XX) pentru ca oamenii să iubeasca sincer și fara nici o reținere, pictura impresionistă. Maeștrii - Cezanne, van Gogh, Manet, Monet etc, au fost refuzați din saloanele oficiale, ironizați, blamați, dar principiul creativ al inlocuirii formulei 'lumină-întuneric" cu aceea de "culoare caldă-culoare rece" a fost o eliberare de energii creatoare similară descoperirii mecanicii cuantice..

Am putea semnala și detalia continuitatea în sec. XX a modernității, realizările remarcabile (Brâncuși, spre exemplu), alături de excese și derapaje. De exemplu, faptul că s-a ajuns ca "mesteșugul artistic" să nu mai fie considerat o condiție a afirmării artei de calitate (în nici un domeniu nu s-a întamplat asta… nimeni nu poate fi solist de operă fără o voce de talent, studiată îndelung, sau chirurg fără o școală temeinică de Medicină etc.) dar oricine poate fi artist de succes dacă are un aparat critic/managerial care să îl prezinte ca pe un "fenomen", chiar dacă picturile lui arată precum desenele unui puști de 2-3 ani, mâzgâlituri pe perete, cum este cazul artistului contemporan lui *Cy Thombly*, care se vând la prețuri exorbitante, la casele mari de licitații, mai mari decat ale lui Manet, Sisley sau Cezanne.

Nu ne interesează criza ca atare și excesele mecanismelor de piață care duc la denaturări și absurdități, ci criza generală culturală și de identitate a modernității și postmodernității și, mai ales, mijloacele noi ale creativității pentru a scrie o altă viziune asupra artei și a cunoașterii, fenomen posibil datorită boomului informațional și a necesității permanente a schimbării. Recuperarea și afirmarea unor noi lucruri valoroase apare firesc, pentru că uiversul nu suportă "locuri goale"; ceea ce este greșit sau depășit trebuie înlocuit, sperăm noi, cu ceva mai bun, recuperator sau complet nou, dar mai bun, mai aproape de adevăr, frumusețe și dreptate, triada antică. Creativitatea este, deci, aproape un "reflex" al fiecărui moment istoric și se manifestă ca o necesitate, cu mai mult succes cu cât datele contextului general al epocii și al istoriei fenomenului studiat sunt cunoscute, înțelese și redefinite în raport cu "vibrațiile" specifice ale spiritului epocii, în care se consumă evenimentele.

In ceea ce privește epoca actuală, postmodernă și post-industrială, creativitatea artistică presupune accentuarea problematicilor design-ului, ale ergonomiei, ale materialelor de sinteză care să înlocuiască resursele naturale, ale redefinirii normelor frumuseții - ca și ideal/categorie estetică, ale recâștigării dimensiunii "mistice" a existenței prin descoperirile recente ale fizicii și matematicii cuantice, prin normalizarea și extensia nanotehnologiilor în toate domeniile de activitate umană.

Cunoașterea unor principii ale predictibilității viitorului apropiat sau chair de perspectiva mai îndepartată, reprezintă un izvor clar și puternic al creativității. Daca vom sti/presupune/banui necesitatile si datele stilului de viață al următorilor 30-40 de ani, putem anticipa si extrage criterii de cercetare si creatie stiintifica/artitica/filosofica etc., pentru a genera forme noi, adaptate organic conditiilor ce vor veni, prezentandu-le acum ca pe niste 'date insolite" ce vor deveni "normale" în

viitor (așa cum le prezentăm sau modificate de realitatea imediată de atunci, prezentul are mereu un factor de imprevizibil)

Cunoașterea unor principii ale predictibilității viitorului apropiat sau chiar de perspectiva mai îndepartată reprezintă un izvor clar și puternic al creativității. Dacă vom ști/presupune/bănui necesitățile și datele stilului de viață al următorilor 30-40 de ani, putem anticipa și extrage criterii de cercetare și creație științifică/artistică/filosofică etc.. pentru a genera forme noi, adaptate organic condițiilor ce vor veni, prezentându-le acum ca pe niște ”date insolite" ce vor deveni "normale" în viitor (așa cum le prezentăm sau modificate de realitatea imediată de atunci, prezentul are mereu un factor de imprevizibil).

Cunoașterea atentă a istoriei concentrate a devenirii domeniilor Cunoașterii (cu punctarea "vârfurilor" de realizare a Creativității, în fiecare domeniu important), ne pune și în postura contrarie celei enunțate anterior, un alt factor major al stimulării Creativității: mă refer la redefinirea valorilor trecutului care au fost puțin valorificate și care se dovedesc din nou actuale, utile, foarte potrivite contextului actual sau viitoarului apropiat. Un exemplu este ceea ce studiez acum, privitor la "anatomiile geometrice" ale operelor de artă, o știinta pierdută de mai bine de două secole.

Civilizația vizuală a epocii digitale și a nanotehnologiilor, a ingineriei genetice etc., este profund geometrizantă, din perspectivă euclidiană dar și noneuclidiană, in egală sau mai mare masură, chiar. "Motoarele geometrice" pe care le-am identificat, pun problema unor generatoare de energii incluse in spatele/înăuntrul operei de artă (pictura, sculptura, arhitectura) care pot influența ritmul biologic al ființelor vii cu care interacționeză, asemenea muzicii/sunetelor care influențează ritmurile de creștere și comportamentul plantelor sau oamenilor, animalelor etc.

Deci, Creativitatea se duce și în trecut să își afle resurse/inspirație/teme de studiu și cercetare, și în viitor, și în studiul atent al prezentului, așa cum se prezintă în întreg ansamblul factorilor care o definesc, într-o vastă și omogenă țesatură de influențe culturale, sociale, spirituale, industriale/economice, artistice, psihologice, politice etc., cărora li se adaugă specificul local al unei zone, țări, continent, cu propriile condiții exterioare dar și genetice, înscrise în potențialul creativ al populației.

Intervine astfel, Creativitatea, care presupune cunoașterea sintetică a esențialului din orice domeniu, care este apoi raportat la esentialul din celelalte. Paradigma încă actuală asociaza Creativitatea doar cu Arta, ceea ce este neadevarat si nefast. Specializarile stricte închid conștiințele miliardelor de oameni în conștiințe foarte limitate și perspective care nu permit dezvoltare, înțelegere, compasiue, creativitate, creștere și dezvoltare. Care sunt asemanările proceselor creative din Stiință cu cele din Arte și de ce trebuie intreținute și mereu reactivate aceste procese? Ținând cont că specializările stricte din științe inhibă obligatoriu Creativitatea, nemailăsând loc pentru experiment, asocieri imprevizibile, specializările sunt foarte vaste, dure și cronofage, ne consumă toată existența și ajungem să lăudăm rostul specializărilor stricte și imporatanța lor, considerând că a fi creativ poate fi o pierdere de timp pe abaterea de la normă/paradigmă (odată ce informația existentă este cunoscută, înțeleasă și stapanită, pană la un moment dat, pe curiozitate, spirit ludic și pe dorința de a găsi soluții la problemele care sunt încă nerezolvate (mari sau mai mici). Nu trebuie sa răspundem dacă există sau nu Dumnezeu. Dar putem fi curioși să punem în evidență faptul că există fenomene care denotă o inteligență aprioricā devenirii lumii manifestate.

Considerăm că este deontologic corect, frumos și inspirator să comparăm diferitele perspective pe care oamenii cu talente /vocatii diferite le-au emis asupra fenomenelor importante. Mai ales acum, când avem acces foarte ușor și rapid la multă informație, din toate domeniile. Important este să ne focalizăm asupra câtorva problematici care, în mod garantat, ne oferă prilejul identificării identitătilor. Spre exemplu: fagurele de albine, unde celula matrice este hexagonala, are propria chimie (ceara), mierea este un aliment care nu se strica/oxideaza, hexagonul este un poligon care ofera posibilitatea acoperirii integrale a suprafețelor plane, ca și cubul, triunghiul echilateral (pentru a ne referi doar la poligoane regulate), hexagonal este pattern-ul și al moleculei de benzene, dar este si semnul-simbol (scheletul linear) al "florii vieții", simbol prezent în taote tradițiile populare și religioase sau metafizice ale lumii. Putem identifica o lungă serie de situații și elemente,

configurații în care similitudinile și suprapunerile sunt evidente, ca principiu, reduse la esențe. Din când în când, oamenii ”descoperă" câte un aspect, care este imediat relaționat cu tot ceea ce îi seamănă. Prima structură este cea a căutării similitudinilor; o face Natura și o facem și noi, oamenii. Acesta este motorul de baza al evolutiei. Remarcăm că anumite lucruri și procese se regăsesc în mai multe locuri și momente din istorie si din evolutia cunoasterii.

Asta presupune curiozitate și creativitate. Oamenii au remarcat că un fruct rotund sau un trunchi se rostogolește și au conceput cilindrul/busteanul și apoi roata. O piatra cubica este foarte stabilă si au facut primele asezaminte/case mergand pe aceasta logica, au vazut ca natura are legi ergonomice foarte eficiente.

După cum am amintit și in studiile de caz prezentate anterior, nucleul doctrinei constructive și simbolice, identificate prin studiile realizate în arcul unei perioade de șaptesperezece ani de cercetări ale operelor picturale (și nu numai) din arta tradițională europeană, au scos în evidență folosirea recurentă a unor șabloane flexibile și organice, derivate din modelele constructive ale poligoanelor regulate corespunzătoare numerelor de la 1 la 12, în principal. Acestor poligoane le-au fost adăugate configurațiile circulare corespunzătoare laturilor și colturilor proprii, precum și suita de cercuri concentrice interioare poligoanelor, corespunzătoare impărțirii la numărul de laturi al fiecărui poligon al acelui cerc major care înscrie poligonul. Pe această suită de cercuri am denumit-o simbolic ”floare” a fiecărui număr, în directă corelație cu denumirea dată celei mai cunoscute și folosite flori a unui număr, floarea lui șase - floarea vieții. Prezentăm categoriile de flori și câteva exemple relaționate la fiecare caz în parte.

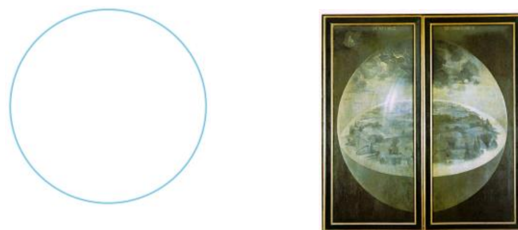


Fig. Floarea lui Unu.

Conform tuturor doctrinelor numerologice tradiționale, Unu contine toate celelalte numere. ”Când contemplăm un adevăr important, cum ar fi puterea universală a Creatorului, măreția, dragostea, luminile profunde sau oricare atribute ale sale, ne îndreptăm cu totul spre modelul suprem al tuturor lucrurilor: toate facultățile proprii ni se suspendă pentru a ne umple de el și atunci devenim cu adevărat una cu el. Iată, imaginea activă a unității și numărul UNU, este în limbile noastre expresia acestei unități sau a uniunii indivizibile care, existând în mod intim între toate atributele acestei unități, ar trebui să existe în mod egal între ele și toate creaturile și realizările sale.”[2]

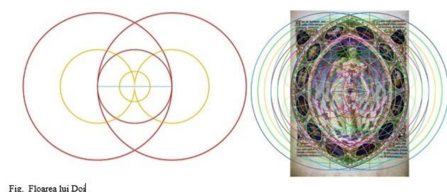


Fig. Floarea lui Doi

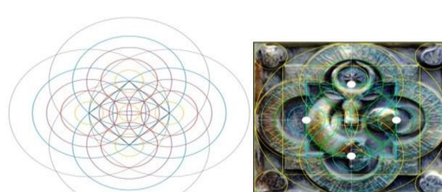


Fig. Floarea lui Patru

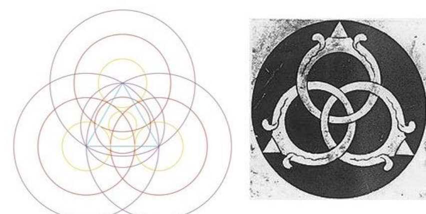


Fig. Floarea lui Trei

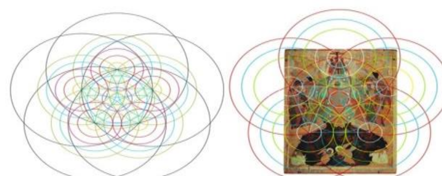


Fig. Floarea lui Cinci

[2] Louis Claude de Saint-Martin- ”Despre numere”, Ed Herald, București, 2013, pag.63

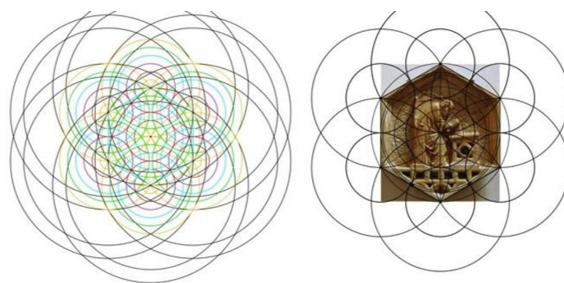
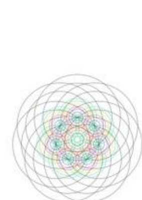


Fig. Floarea lui Şase

Toate marile culturi tradiționale au conceput numerele ca pe niște entități ”energetice”, uneori chiar personificate, cu atribute împrumutate din registrul trăirilor sufetești umane, forțe care modelează permanent întreaga lume manifestată, cele văzute dar și nevăzute simțurilor noastre. Imparțialitatea și omniprezența acțiunii numerelor se află în strânsă corelație cu aspectul specific al algortmului de acțiune al fiecăruia în parte, cu ”dinamica” lor interioară și exterioară, care condiționează și capacitățile fiecărui număr de a interacționa cu celelalte. Împărțirea pe clase și categorii valorice, în funcție de o multitudine de criterii, a fost considerată vreme de milenii ca fiind una dintre științele sacre iar sensul adus folosirii și evaluării numerelor, acela al reducerii la statutul de cifre, necesare doar în obișnuitele procedee ale aritmeticii uzuale sau pentru a genera sofisticate construcții aritmetice - sensul pe care modernitatea l-a instaurat, nu a putut aduce decât o mare pierdere de sens al percepției pe care contemplarea atentă a numerelor o poate aduce. Domnia cantității a eliminat asimțirea datelor esențiale ale primelor numere și conștiința, simplă și imediată, că toate numerele, indiferent cât de mari ar deveni, sunt mereu reductibile la sursele lor, grupate mereu în primele nouă numere ale alfabetului matematicii, și că, inclusiv acestea se reduc, fiecare conform propriei muzici, la aceeași sursă reprezentată și simbolizată de numărul UNU.



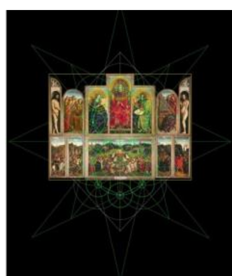
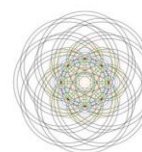


Fig. Floarea lui Şapte



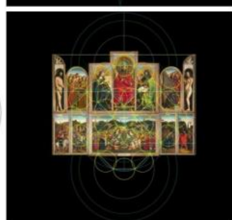


Fig. Floarea lui Opt

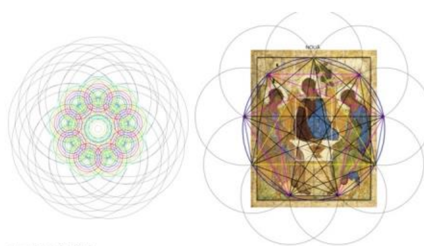


Fig. Floarea lui Nouă

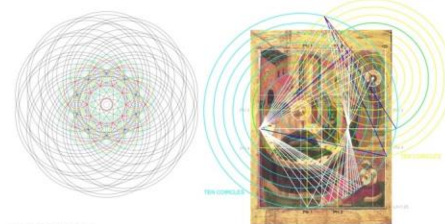


Fig. Floarea lui Zece

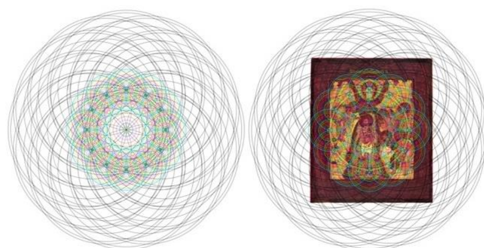


Fig. Floarea lui Doisprezece

În baza studiilor de geometrie compozițională efectuate dar inspirat fiind și de conotațiile simbolice ale ”muzicii sferelor” - binecunoscuta sintagmă a antichității, am căutat să stabilesc o

legătură simplă și organică între calitățile armonice ale numerelor privite ca un întreg divizat și o serie de coduri cromatice și muzicale, care să interacționeze reciproc în vederea ilustrării directe, nemijlocite de raționamente matematice, a curgerii secvențelor de articulare și dezmembrare a corpului unui număr care este transpus geometric prin intermediul structurilor circulare deja explicate. Coborând cercul mare, conținător al subdiviziunilor corespunzătoare fiecărui număr, cu o distanță egală cu raza sa, vom obține o coloană de cercuri intersectate; aplicând același procdeu și celorlalte cercuri, se va obține o nebuloasă de cercuri intersectate, din al căror hățiș, păstrăm doar cercurile care se aliniază în ipostaza de concentricitate cu cel puțin alte două cercuri. Conform acestui sistem, a rezultat câte o coloană modulată de cercuri concentrice, cu densități mai mari sau mai mici și chiar cu pauze ritmice, conform numărului de subdiviziunii ale fiecărui număr în parte. Fiecare serie de subdiviziuni astfel permutate, va genera câte un șir finit propriu, la capătul căruia, toate cercurile componente se regăsesc în postura inițială, cea a numărului integral constituit. Fiecărui cerc i-a fost atribuit un ton cromatic țin spectrul d culori al prismeii oprice și câte un sunet din sistemul rezonanței naturale a sunetului.

Ilustrăm mai jos, construcțiile grafice ale primelor șapte numere și transmitem link-ul youtube al animației video ”Muzica lui Șapte”, spre exemplificare.
https://www.youtube.com/watch?v=VC9GkMHzcMg

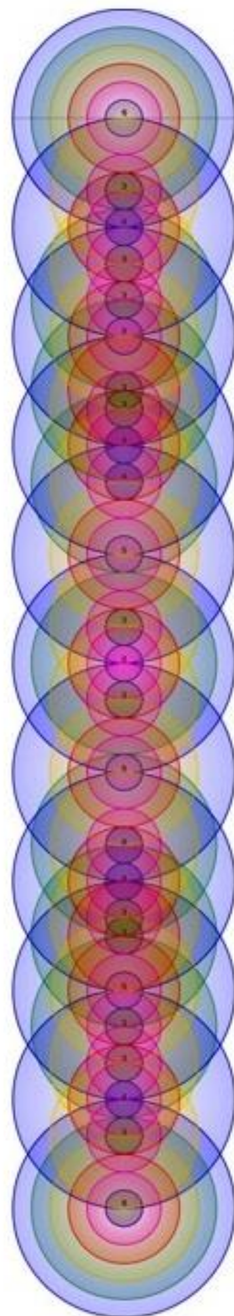
MUZICA LUI UNU
(cu un ciclu de
un cerc mare si 1 sec)

MUZICA LUI DOI
(cu un ciclu complet de
2 cercuri mari si 2 sec)

MUZICA LUI TREI
(cu un ciclu complet de tri cercuri mari
si sase secunde)

MUZICA LUI PATRU
(cu un ciclu complet de patru cercuri mari
si 12 secunde)

MUZICA LUI CINCI
(cu un ciclu complet de treisprezece cercuri mari
si 60 secunde)





Bibliografie

Andresen, Kirsti, *The Geometry of an Art*, Ed. Spinger Science+Business Media, New York, 2007.
Andresen, Kirsti, *Brook Taylor's work on Linear perspective* în *Vol. X: Sources in the History of Mathematics and Physical Sciences*, Ed. Spinger Science+Business Media, New York, 1992.
Arnheim, R., *Arta şi percepţia vizuală*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1979.
Bartos, M. J., *Compoziţia în pictură*, Ed. Polirom, Iaşi, 2009.
Barrow, John, *Originea universului*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2008.
Bindel, Eugene, *Elementele spirituale ale numerelor*, Ed. Herald, Bucureşti, 1996.

Bouleau, Charles, *Geometria secretă a pictorilor*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1985.
Le CorbusieR, *El Modulor* (Tomos I, II). Ed. Poseidón, Barcelona, 1976.
Demetrescu, Camilian, *Culoarea, suflet şi retină*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1965.
Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, Ed. Sophia, Bucureşti, 2000.
Florenski, Pavel, *Iconostasul,* Ed. Anastasia, Bucureşti, 1994.
Florenski, Pavel, *Perspectiva inversă şi alte scrieri,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 1997.
Guénon, Réne, *Simboluri fundamentale ale ştiinţei sacre,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 1997.
Guénon, Réne, *Il simbolismo della croce,* Ed. Luni Editrice, Milano,Trento, 1999.
Hawking, Stephen, *Scurta istorie a timpului. De la Big Bang la gaurile negre,* Ed. Humanitas, Bucuresti, 2005.
Hockney, David, *Ştiinţa secretă: Redescoperind tehnicile uitate ale vechilor maeştri,* Ed. Enciclopedia RAO, Bucureşti, 2007.
Huntley, P., *The Divine Proportion*, Ed. Dover. 1970.
Ivanov, Vladimir, *Il grande libro delle icone russe,* Ed. Paoline, Roma, 2003.
Jackson, David & Janice, *Tibetan Thangka Painting: methods & materials*, Ed. Snow Lion Publications, New Yorck, 2006.
Martin, G.E., *Transformation Geometry,* Ed. Springer-Verlag, 1994.
Pop, Monica, *Image search,* Ed. Artes, Iaşi, 2009.
Rees, Martin, *Doar şase numere,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 2003.
Stendl, Ion, *Desenul,* Ed. SemnE, Bucureşti, 2004.
Torrealta, Cecilia, *Fraze ale lui Gino de Dominicis, 1969 – 1996* , din catalogul "Biennale di Venezia ", Ed. Electa, Milano, 1997.
Trubetkoi, Evgheni N., *Trei eseuri despre icoana*, Ed. Anastasia, Bucureşti, 1999.
Urmă, Maria, *Principii de compunere spaţială*, Ed. Artes, 2002.
Uspensky Leonid ; Lossky Vladimir, *Călăuziri în lumea icoanei,* Ed. Sophia, Bucureşti, 2003.
Vasari, Giorgio, *Le vite dei piu eccellenti pittori, sculptori e architetti,* Ed. Newton Compton editori, Roma, 1991.

WILHELM GEORG BERGER – CEL MAI PROLIFIC COMPOZITOR AL COMUNITĂȚII SĂSEȘTI DIN ROMÂNIA

WILHELM GEORG BERGER – THE MOST PROLIFIC COMPOSER OF THE GERMAN COMMUNITY FROM ROMANIA

CONSUELA RADU-ȚAGA[1]

Abstract

Wilhelm Georg Berger was a complex musician, which carried on his activity in the second half of twentieth century. Educated in a climate of German culture, Berger made his first steps in musical domain playing in a string quartet alongside Romanians, Germans and Hungarians. The practice like player-violist have served him posterior on the musical creation's field. His opus numbers cover the symphonic genre, chamber music, vocal music, choral music, fully missing the opera. Coming from a Lutheran world and integrating in an Orthodox world, in the context of a Romanian composing school with modal impress, he organized mathematically his musical universe, becoming creator of modal system. He applied the Fibonacci string up to the interval structures, initially in melodic proportion, and after that in harmonic proportion. The erudite musician has thought ahead the aesthetics and analytical-historical problem, writing a multitude of studies, chronicles and volumes. His raids on the broad territories of various musical ages was systematized on the level of handbooks of string quartet, of symphonic music, of sonata's aesthetics. We are proposing to point in this study the originality of Berger's extensive creation, his art-like options and effective interaction that turned out well from his affirmation like exponent of the German community. The Berger's style is lyrical, with epic emphasis, sometimes dramatic, doubled by a formidable and rich melodic construction, and the bergerian melodic is perhaps unequaled in Romanian music context, after 1960 and so far.
Keywords*: music, composer, modal system.*

1. Wilhelm Georg Berger și comunitatea germană

Contribuția minorității germane la cultura și civilizația românească și în mod special la afirmarea, consolidarea și dezvoltarea școlii muzicale, a fost de o importanță considerabilă. Dacă în secolul al-XIX-lea Ioan Andrei Wachmann și fiul său, Eduard Wachmann, au pus bazele Orchestrei Filarmonice din București, la Iași a activat Alexandru Flechtenmacher, autorul primei operete românești – **Baba Hârca** – și al celebrei **Hora Unirii**. De-a lungul timpului comunitatea germană din România dat organiști de mare clasă (Friedrich Plattner, Franz Dressler), dirijori (Erich Berger), compozitori (Wilhelm Georg Berger, Norbert Petri, Walter Michael Klepper), artiști lirici, pedagogi, oameni de jazz (Richard Oschanitzky[2]) și cercetători care au îmbogățit zestrea de valori muzicale, slujind deopotrivă etniei din care au făcut parte. Spiritul gândirii germane s-a făcut cunoscut prin

[1] Lecturer, PhD., "G. Enescu" National University of Arts, Iași.
[2] Începând din anul 1999 la Iași are loc anual un festival de jazz care îi poartă numele.

profunzimea gândirii, bogăția documentației, justețea observației, claritatea expunerii, cultura muzicală germană fiind cunoscută printr-o tradiție îndelungată și muzicieni de renume, care s-au făcut remarcați în toate centrele europene.

În cea de-a doua jumătate a secolului al-XX-lea, muzica românească a fost marcată de personalitatea compozitorului Wilhelm Georg Berger[3] (1929-1993), personalitate enciclopedică cu o capacitate fenomenală de a sugera imagini poetico-muzicale. Muzician complex, creator al unui număr impresionant de opusuri, Berger a îmbinat activitatea de interpret, instrumentist şi dirijor, cu cea de compozitor, muzicolog și pedagog. Preluând sugestiile enesciene, compozitorul a operat judicios în sfera sintezelor, susţinând cu un deosebit echilibru interferarea eficace a cuceririlor de limbaj. El și-a fundamentat un sistem modal propriu, pe care l-a așezat în forme de tip neoclasic, iar lucrările sale s-au înscris pe linia *Exploralismului Polidirecţional al secolului al-XX-lea*, sintagmă lansată şi agreată de către compozitor. Explorând lumea modală într-un limbaj muzical propriu şi totodată, într-un demers teoretic, Wilhelm Georg Berger nu s-a afirmat ca reprezentant al avangardei, ci mai degrabă ca susţinător al unui modernism de factură moderată[4]. Această atitudine o regăsim şi la alți compozitori, precum Pascal Bentoiu, Nicole Beloiu, Theodor Grigoriu sau Dumitru Capoianu.

Născut pe 4 decembrie 1929 în localitatea Rupea, de lângă Braşov, Wilhelm Georg Berger și-a început educaţia muzicală încă din copilărie, studiind vioara[5]. Crescut într-un climat de cultură germană, într-o familie cu tradiţii muzicale, a fost practicant consecvent al Bisericii Lutherane și astfel i s-a format gustul pentru muzica de orgă şi pentru solemnitatea sonorităţilor corale. Îndrumat de unchiul său, Konrad Krambergher[6], Wilhelm Berger a învăţat istoria muzicii şi teoria compoziţiei, *ca o expresie a evoluţiei stilistice în timp, în diferite culturi*[7]. Studierea experienţelor istorice, de la Renaştere, Baroc, Clasicism, Romatism a continuat firesc cu asimilarea şcolii germane moderne (Reger, Hindemith) şi cu cea de a doua şcoală vieneză. Educaţia muzicală dobândită în inima Ardealului, într-un climat relativ închis, a fost străjuită de cunoaşterea şi aprofundarea unor cărţi fundamentale în materie de compoziţie. De asemenea, lumea de acasă, cu petrecerile sale populare, i-a oferit ocazia de a face muzică, de a cânta într-un cvartet de coarde alături de saşi, români şi maghiari.

Venit în Bucureşti, Wilhelm Berger și-a continuat studiile muzicale la Conservatorul *Ciprian Porumbescu*, între anii 1948-1952, printre profesorii săi numărându-se Alexandru Rădulescu – violă, Zeno Vancea – istoria muzicii, Ioan Şerfezi – teorie şi solfegii, iar în particular a studiat vioara cu Cecilia Nitzulescu-Lupu şi Anton Adrian Sarvaş[8]. Pentru o scurtă perioadă de timp, Wilhelm Berger, alături de soţia sa, au fost daţi afară din Concervator (undeva în anul al II-lea). Nu a întrerupt studiul, ci s-a preocupat asiduu de asimilarea cunoștințelor teoretice și dobândirea deprinderilor practice, iar latura de autodidact l-a însoţit permanent de-a lungul vieţii.

2. Interpretul

Concomitent cu studiile de la Conservator, Wilhelm Berger a activat în Orchestra Simfonică a Filarmonicii *George Enescu* din Bucureşti, pe post de violist, căci aveau nevoie de astfel de

[3] A nu se confunda cu Wilhelm Reinhard Berger (1861 – 1911), compozitor romantic german, pianist și dirijor.
[4] Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944 – 2000*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2002, p. 144.
[5] Instrument la care cânta și tatăl său.
[6] Capelmaistru și compozitor, cu studii la școala vieneză și la Dresda.
[7] Laura Manolache, *op. cit.*, p. 29.
[8] Anton Adrian Sarvaş a fost concert maestru al Filarmonicii din București și unul dintre marii pedagogi ai viorii la Conservator, autor de metode și studii originale.

instrumentişti[9]. Aici a avut posibilitatea de a cânta sub bagheta unor iluştri dirijori şi de a face muzică la nivel profesionist, alături de George Georgescu, Constantin Silvestri, Alfred Alessandrescu, Theodor Rogalski. Această experienţă muzicală îi va fi de folos mai târziu, căci va îmbrăţişa şi arta dirijatului.

Tânărul de 18 ani, proaspăt ajuns în capitală şi însetat de cunoaştere, *este primit într-un cvartet de coarde, cu care cântă lunar la Radio Bucureşti, are o emisiune pe viu -, dar şi concerte la sala Dalles* [10]. Ulterior, acest ansamblu va purta numele de *Cvartetul Uniunii Compozitorilor*. Din formaţie făceau parte: Lucian Savin – vioara I, Mendi Rodan (dirijorul) – vioara a II-a, Wilhelm Berger – violă şi Alfons Capitanovici – violoncel. În ampla activitate desfăşurată cu acest cvartet s-au înregistrat prime audiţii a nu mai puţin de 49 de cvartete de coarde româneşti, unele fiind dedicate lui Berger. Cvartetul Uniunii Compozitorilor se numără printre primele formații care au făcut înregistrări pe disc microsillon românesc şi au înregistrat cu o tehnologie nouă la Radiofuziunea Română. În privinţa cvartetului l-a avut ca mentor pe Ion Şerfezi care l-a îndrumat şi l-a ajutat să-şi însuşească limbajul românesc de specialitate. În domeniul muzicologic a învăţat sistemul de gândire şi spiritul polemic de la marele cărturar George Breazul. Ulterior, activitatea de interpret se lăgește și mai mult, profesând ca dirijor şi organist.

În perioada anilor 1948-1949, Wilhelm Berger este marcat de cele două momente ale timpului, şi anume dizolvarea vechii Societăţi a Compozitorilor Români, respectiv înfiinţarea *Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România*. Pe traseul dezvoltării organice a şcolii româneşti de compoziţie, Wilhelm Berger asistă la afirmarea şi maturarea artistică a ctitorului de școală Mihail Jora, a lui Dimitrie Cuclin[11], Paul Constantinescu, Marţian Negrea, Sabin Drăgoi, Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Alfred Mendelsohn, Pascal Bentoiu, Ion Dumitrescu, Sigismund Toduţă.

Anul 1954 aduce un eveniment foarte important în viaţa personală a lui Wilhelm Berger – se naşte prima sa fiică, Christine-Hermine, care din nefericire va deceda în anul 1962. Acest fapt nefericit îl va zgudui profund, trăirile sale interioare fiind sugestiv reflectate în **Cvartetul nr. 6**, compus în urma acestei tragedii. Cvartetul a obţinut Premiul I la *Concursul Internaţional de Compoziţie pentru Cvartet de coarde de la Liège*, ediţia 1965. Aceasta este lucrarea de care Wilhelm Berger a rămas strâns legat toată viaţa sa, fiind şi cea mai des interpretată. Tot în anul 1965 vine pe lume fiul său Christian Berger[12], care mai târziu, se va manifesta muzical, atât ca interpret (organist), cât şi în calitate de compozitor.

Orientarea muzicianului către compoziţie a fost influenţată şi de o întâmplare petrecută în adolescenţă, când, în urma unei lovituri la cap, a suferit o hemipareză. După vârsta de 20 de ani au început să apară urmările acestui fapt, prin diminuarea forţei, vitezei şi amplitudinii mişcărilor voluntare, ceea ce presupunea reducerea efortului fizic şi a timpului de studiu la instrument. A fost nevoit să lucreze mai puţin la Filarmonică, ceea ce a însemnat pontarea cu ½ de normă, iar din acel venit nu-şi putea întreţine soţia şi cele două fiice, ambele decedate ulterior. Iată, cum, un nefericit incident a facilitat deschiderea muzicianului către domeniul componistic şi cel muzicologic.

Alături de activitatea de artist instrumentist, Wilhelm Berger s-a manifestat și ca dirijor, în concerte simfonice la Iaşi[13], Arad, Bucureşti, Braşov, a fost prezent în numeroase emisiuni radiofonice şi de televiziune, a susţinut concerte-lecţii, conferinţe, comunicări ştiinţifice, atât în ţară, cât şi peste hotare. Fiind o personalitate recunoscută la nivel naţional şi internaţional a fost invitat să

[9] Așadar trecerea de la vioară la violă s-a făcut rapid, decizia muzicianului fiind dictată de situația în care se afla Orchestra Filarmonicii.
[10] Laura Manolache, *op. cit.*, p. 16.
[11] Compozitor cu care este adesea comparat, datorită monumentalității creației și al spiritului analitic.
[12] Fiul compozitorului, domnul Christian Berger este conf. univ. dr. la Universitatea Națională de Muzică din București.
[13] La Iași și-a dirijat propria simfonie – Simfonia nr. 21, *An der Freude*, cu subtitlul *Reflexii orchestrale despre patru strofe încredințate corului*.

jurizeze concursuri la Bucureşti, Liège, Dresda şi Torino, căci W. Berger *a fost un fenomen cu totul neobişnuit – nu s-a produs în locuri obscure, ci în plină lumină*[14].

3. Compozitorul

Muzicianul îndrăgostit de muzică de cameră a scris foarte mult pentru vioară, violă şi cvartet de coarde (21 de cvartete grupate în 4 cicluri, op. 25, op. 32, op. 44, op. 73, plus ultimul cvartet), însă a abordat şi alte genuri – 24 de simfonii, fresce, poeme, suite, lucrări vocal-simfonice (cantate, oratorii, drame simfonice, misse), 20 de concerte în diferite ipostaze instrumentale, muzică de film şi teatru (**Ifigenia în Aulida**), muzică vocală (cicluri de lieduri) şi muzică corală. *Corelaţia dintre cvartetele şi simfoniile lui W. G. Berger este una puternică, susţinută de lianturi care ţin de tehnică, de stil şi de caracter, ceea ce le face genuri interdependente dar şi de sine stătătoare. Sunt două culmi ale aceluiaşi lanţ muntos*[15].

Creaţia muzicală a lui Wilhelm Berger în domeniul muzicii de cameră se desfăşoară pe o arie largă ce cuprinde: şapte sonate pentru diferite instrumente (violă şi pian, violoncel şi pian, flaut, violă şi violoncel) dintre care trei sunt dedicate viorii şi pianului; un *Trio pentru vioară, violoncel şi pian* (al cărui manuscris s-a pierdut); 21 de *cvartete de coarde* sistematizate în patru opusuri (op. 25 şi op. 32 care cuprind câte 6 cvartete, op. 44 şi op. 73 cu câte patru cvartete şi ultimul op. 2 în care găsim cele două divertismente de coarde); două cvintete *(cvintet cu două viole* şi *cvintet cu pian)* şi o *frescă pentru orchestră de coarde* (*Epos*). Latura poetică şi reflecţiile filosofice se oglindesc în lucrările sale, dovada cea mai elocventă fiind **Sonata Solemnă**, în două părţi, ce aduce un titlu semnificativ ca cel de *Glosă* pentru partea întâi şi *Epos* pentru partea a doua.

Prima recunoaştere internaţională a activităţii sale componistice are loc în anul 1964, când *Sonata pentru vioară solo* opus 24 este distinsă cu premiul *Prinţul Rainier III de Monaco* la Monte Carlo. Urmează premiul de la Liège, iar cel de al treilea premiu pentru compoziţie este câştigat în anul 1966 cu primul **Concert pentru vioară şi orchestră**, opus ce s-a clasat pe locul I la *Concursul Internaţional Regina Elisabeta* de la Bruxelles. Concertul se îndepărtează de principiile tradiţionale, fiind considerat de către unii muzicologi un poem pentru vioară şi orchestră, în timp ce Berger îl socoteşte a fi o baladă amplu dezvoltată.

Urmează o perioadă în care compune şi scrie foarte mult. Se remarcă drept unul dintre cei mai buni bracişti ai vremurilor respective, atât în orchestră, cât şi în cvartet. Ucenicia de interpret îi serveşte domeniului componistic cât şi celui muzicologic. Monumentala sa creaţie cuprinde o serie de lucrări dedicate instrumentului ce îl leagă de satul natal, de comunitatea săsească şi de biserica lutherană – este vorba despre fantezii pentru orgă, concerte, chiar şi o simfonie pentru orgă şi orchestră (**Simfonia nr. 10**).

În perioada cuprinsă între 1968-1990 ocupă funcţia de secretar al Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România. Reprezentant de seamă al muzicii româneşti, Wilhelm Berger s-a făcut cunoscut şi peste hotare, datorită celor trei importante premii internaţionale de compoziţie obţinute la concursurile de la Monaco (1964), Liège (1965) şi Bruxelles (1966). În ţară a fost distins cu Premiile Academiei Române (în 1966 şi 1985), Premiile Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor (în 1967, 1974, 1977, 1981 şi 1985), Ordinul *Meritul cultural* clasa IV (1967), clasa III (1969), clasa II (1974) şi Ordinul *23 August* (1979).

După muzica simfonică şi cea vocal-simfonică, genul concertant în creaţia bergeriană acoperă o zonă cu ambitus larg. Wilhelm Berger a compus concerte pentru diferite instrumente soliste, dintre care s-au remarcat **Concertul pentru violoncel solo**, **Concertul pentru orgă şi orchestră**, **Concertul pentru orgă şi orchestră** (cu o versiune pentru orgă solo), **Concert pentru violă solo**, **Concertul pentru vioară solo op. 90**, scris la Tescani în anul 1989. Din 1991, a îmbrăţişat cariera

[14] Pascal Bentoiu citat de Vasile Vasile în articolul *Wilhelm Georg Berger (1929-1993), Reprezentant de seamă al muzicii româneşti a secolului XX,* Revista *Muzica,* nr. 3/2011, p. 14.
[15] Monica Cengher, *Constante şi deschideri în cvartetele de coarde ale lui Wilhelm Georg Berger,* Revista *Muzica* nr. 1/2010, p. 9.

didactică, în calitate de profesor asociat la Universitatea de Muzică din Bucureşti, devenind şi membru corespondent al Academiei Române. De-a lungul timpului a contribuit la formarea unor muzicieni, la afirmarea unor cvartete de coarde, precum formaţia camerală *Serioso* și cvartetul *Voces*[16], căci *artistul este făcut să fie generos, să stimuleze pe alţii*[17], iar cvartetul *este un gen de esenţă a muzicii, un mare laborator al istoriei, este memoria vie a tuturor tehnicilor de vârf*[18].

Venind dintr-o lume lutherană şi integrându-se într-o lume ortodoxă, Wilhelm Berger a căutat noi modalităţi care să îi dea posibilitatea exprimării individuale. În contextul unei şcoli componistice româneşti cu amprentă modală, el şi-a organizat matematic lumea sonoră, devenind creator de sistem modal. Problematica din studiul **Moduri şi proporţii** a adâncit-o în emblematicul volum **Dimensiuni modale**, prezentându-şi pe larg criteriile de ordine în materie de modalism. Şirul lui Fibonacci l-a aplicat în cadrul structurilor intervalice, iniţial în plan melodic şi ulterior în plan armonic. Din aplicarea proporţiilor au rezultat 12 specii, în funcţie de mărimea unităţii raportate la sunetul fundamental sau din treaptă în treaptă. Această problematică a modalismului a fost ulterior analizată, adâncită şi aplicată diferit de un alt reprezentant al muzicii contemporane, Anatol Vieru în volumul **Cartea modurilor**. Așadar fundamentarea sistemului modal bergerian a deschis orizonturi componistice şi altor colegi de generaţie.

4.Muzicologul

Muzicianul erudit s-a aplecat asupra problematicii estetice şi analitico-istorice, scriind o multitudine de studii, cronici şi volume. Incursiunile sale în vastele teritorii ale diverselor epoci muzicale au fost sistematizate în adevărate ghiduri ale cvartetului de coarde, ale muzicii simfonice, ale esteticii sonatei, volumele sale rămânând *veritabile pietre de temelie ale unei istoriografii şi estetici naţionale de autentică valoare universală*[19]. Documentaţia vastă, investigaţia profundă, capacitatea sintetică, claritatea şi în acelaşi timp eleganţa exprimării sunt calităţile scrierilor sale muzicologice.

Din susţinuta experienţă artistică, coroborată cu documentaţia exhaustivă şi observaţia analitică s-a născut seria de 5 volume dedicate **Muzicii simfonice**, tot atâtea volume dedicate **Esteticii Sonatei**, două volume ale **Cvartetului de coarde**. *Berger pune cu interes problema relaţiei dintre teorie şi practică, atât pe făgaşul creaţiei cât şi pe cel al analizei care solicită mai mult ca oricând un interes deosebit, deoarece ea este cauza multor neînţelegeri ce se reflectă în interpretarea şi aprecierea muzicii noastre*[20]. Analiza tehnicilor specifice de tratare a substanţei muzicale, tehnici desprinse din aspectele istorice ale muzicii de cameră le regăsim în **Ghidul pentru muzica instrumentală de cameră**. În studiul muzicologic **Teoria generală a sonanţei** sunt analizate cantitativ şi calitativ relaţiile intervalice dintre sunete, acordurile funcţionale şi conglomeratele armonice participând la crearea tensiunilor specifice. Înfăptuirile muzicale înscrise generic sub cupola termenului de clasic sunt explicate în volumul **Clasicismul de la Bach la Beethoven**.

Se stinge din viaţă fulgerător, pe 8 martie 1993 la Bucureşti, lăsând nepublicate volume muzicologice (**Analiza cantitativă şi calitativă a câmpului sonor**, **Teoria progresiilor modale** şi **Teoria generală a compoziţiei clasice**) şi cine ştie câte proiecte muzicale!

Muzicianul complex a iubit matematica, filosofia şi poezia şi a simţit o necesitate lăuntrică de a comunica prin artă, prin frumos, prin muzică, ascuţind deopotrivă, mintea şi spiritul. Intrând în

---

[16] Membrii cvartetului ieșean *Voces* l-au avut ca mentor pe Wilhelm Georg Berger și s-au apropiat de creația sa, interpretând câteva dintre cvartetele sale.
[17] Laura Manolache, *op. cit.*, p. 19.
[18] Idem.
[19] Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii româneşti*, vol. 1, Editura Muzicală, Bucureşti, 1976, p. 125.
[20] Adrian Doxan, *La Rupea unde plânge dorul, Viața și opera compozitorului W. G. Berger*, Editura Ex Ponto, Constanța, p. 115.

cercul savanţilor români, Wilhelm Berger a purtat discuţii ştiinţifice asupra fenomenului sonor, cu academicienii Şerban Ţiţeica[21] şi Grigore Moisil[22].

5. Trăsăturile stilului bergerian

Wily, aşa cum îl numeau prietenii, a fost un om echilibrat şi obiectiv, un spirit organizat şi meticulos, care a păstrat o bună măsură în toate, fiind adeptul ideii de frumos în acepţiunea clasică[23]. Traseul său componistic nu a înregistrat schimbări bruşte de direcţie sau gândire muzicală, rezultând o operă unitară, edificată cu soliditate.

Conceptul său muzical de absolută unicitate a acordat primordialitate elementului melodic, fără a marja pe efecte sonore, durităţi sau sonorităţi aspre. Melodia lirică, frumoasă şi convingătoare se revarsă generos într-o concepţie epico-dramatică, în care tragismul se converteşte adeseori în sublim. Ipostazele lirice sunt conduse fluent în plan ritmic, iar diviziunile excepţionale şi măsurile alternative sunt integrate dramaturgiei muzicale. Se remarcă bogăţia şi diversitatea indicaţiilor expresive, de dinamică şi agogică, cu schimbări dese de *tempo*.

Ethosul cu ton baladesc apelează la momente de cvasi-improvizaţii pigmentate cu ornamentaţii, cromatizarea intensă a scărilor modale putând duce la oscilaţii de înălţimi netemperate, atât în plan melodic, cât şi în plan armonic (este cazul insolitului **Cvartet de coarde nr. 3**). Inspirate din cântecul popular românesc sunt întrepătrunderea şi sublinierea intervalelor caracteristice specifice unor instrumente populare (sunete de bucium – *flageoletele* la instrumentele cu coarde și arcuș), precum și utilizarea frecventă a ritmului liber, cu expuneri doinite de tipul *parlando-rubato*.

Deschiderea către modalism s-a distins încă din primele sale lucrări, accentuându-se pe parcursul următoarelor compoziţii, unde se remarcă un sistem clar elaborat pe baza şirurilor fibonacciene. Coordonata armonică vizează funcţionalismul modal, tonalitatea mult lărgită, până la acapararea totalului cromatic, iar agregatele armonice afirmă supremaţia coralurilor integral cromatice. Maestru în mânuirea tehnicilor contrapunctice şi în individualizarea vocilor, Wilhelm Berger conjugă în mod judicios scriitura armonică cu cea polifonică. Coerenţa discursului muzical este dată de unitatea substanţei tematice, de legăturile mai mult sau mai puţin subtile între secţiunile dramaturgiei.

Structurile arhitecturale se edifică pe temeiul dialecticii hegeliene, cu teză, antiteză şi sinteză, forma de sonată fiind trată liber, nu ca un pat al lui Procust. Orientarea către formele barocului (fantasia, balada, fuga, passacaglia, variaţiunea, ciaccona) conduce la noi perspective de sinteză între ciclul de sonată şi cel de suită, iar *organizarea pe temeiul formelor şi tipurilor de scriitură contrapunctice indică bucuria demonstraţiei reuşite, a lucrului savant articulat*[24]. Segmentele de formă sunt adesea dimensionate rapsodic, iar proporţia secţiunii de aur ordonează întregul ansamblu arhitectural. Preluând modelul haydian de a ordona materialul sonor în cicluri ample, Wilhelm Berger le reuneşte pentru a adânci o problematică estetică, atât în genul cvartetului, cât şi în simfonii.

În ceea ce priveşte normele de scriitură instrumentală se observă tendinţa de a exploata elementele de ordin tehnic ale instrumentelor cu coarde şi arcuş şi mai puţin ale instrumentelor de suflat sau cele cu claviatură. Berger ridică ştacheta exigenţelor tehnice privitoare la virtuozitate, claritate şi diversitate timbrală. Elementele stilului de cameră se combină cu cele ale stilului concertant, datorită puternicului caracter de virtuozitate cu care este înzestrată tratarea instrumentului. În modul său de abordare *urla cordarul*, aşa cum odinioară Liszt şi Chopin erau compozitori dedicați pianului.

Predilecţia compozitorului pentru repertoriul *solo* vădeşte noi şi noi soluţii, indicaţiile de expresie, digitaţiile şi arcuşele fiind notate cu acribie, pentru a sluji procesul interpretativ. Prin originalitatea şi bogăţia ei sonoră, **Sonata pentru vioară solo** de W. G. Berger reprezintă un reper

[21] Şerban Ţiţeica a fost fondatorul şcolii româneşti de fizică teoretică, vicepreşedinte al Academiei Române.
[22] Grigore Moisil a fost părintele informaticii româneşti.
[23] Wilhelm Berger se autodefinea ca fiind un clasic în viaţă.
[24] Monica Cenger, *op. cit.*, p. 24.

componistic şi în același timp o piatră de încercare pentru instrumentistul care îndrăzneşte să se apropie de ea. De asemenea **Concertul pentru vioară solo** este unic prin forma rapsodicului pe care o îmbracă, inovaţia din structura formei lansând sonata parasistematică (sau multisistematică), unică şi nemaiîntâlnită până acum în creaţia românească pentru vioară. *Discursul compoziţional al momentelor şi situaţiilor, al scenelor şi actelor se află într-o perpetuă metamorfoză ce se încadrează într-o Sonată de tip multisistematic*[25]. Utilizarea *fugii, ciacconei* şi a *toccatei* subliniază tendinţa către o latură barocă pe care compozitorul o contopeşte într-un mod original cu episoade, prelungiri și subiecte sub un arc unitar.· Construcţia temei din *Uvertură* este prelungită şi reluată în părțile următoare, adăugându-i tente dramatice şi improvizatorice într-o continuă transformare. Această lucrare cu o durată de aproximativ 35 de minute fără întreruperi, constituie o probă redutabilă de rezistenţă interpretativă.

În creația compozitorului W. G. Berger se simte predilecția spre muzica de cameră. Caracterul intim al sonatei în cadrul muzicii de cameră a impus compozitorului să găsească soluții potrivite, mult mai restrânse decât cele orchestrale, referindu-ne la amploarea simfoniilor sau a operelor. Concepţia muzicală a lucrărilor determină forme noi de redare a lirismului, ethosului şi filosofiei muzicale. Construcţia de organizare a întregului discurs instrumental este riguros plăsmuită sub cupola *metatipologiei sonatei*, într-un arc unitar rezultat din înlănţuirea perfectă şi, de cele mai multe ori, simetrică a unor secţiuni bine determinate.

Preferinţa lui Berger pentru forma de sonată se manifestă încă de la început, iar această gândire nu înlătură elementul expresiv, ci îl înglobează în mod fericit. În **Sonata pentru vioară şi pian opus 7**, lucrare de tinereţe a lui Berger, elementele tematice trec de la un instrument la altul, într-o îmbinare armonioasă, fără a ocoli inserarea unor fraze muzicale intonate de violina *solo*, sau doar de către pian. Suprapunerea celor două instrumente poate aduce tema la unison, sau poate plasa unul din cele două instrumente pe plan superior. Ideile muzicale se întrepătrund atât în plan orizontal, cât şi în plan vertical. Plecând de la sistemul tonalităţii lărgite, adăugând experienţele dodecafonice şi elementele modale, compozitorul păşeşte pe un drum propriu. Discursul său muzical este cursiv şi radiografiază o fire cerebrală, căreia îi place să se exprime sensibil, aducând o diversitate coloristică în context cameral. Într-un gen pur instrumental, compozitorul îşi propune de la bun început să abordeze o problematică poetico-filosofică. La W. G. Berger se simte în permanenţă preocuparea pentru o multitudine de informaţii şi mijloace necesare în redarea exactă a intenţiilor muzicale. Bazându-se pe un stil ce ia naştere într-o lume modală proprie, compozitorul W.G. Berger reiterează ideea conceperii sonatei ca o dramă, *având ca personaje „afectele" şi reprezentând în genul muzical pur instrumental, contrapartea muzicii de operă*[26], aşa cum dirijorul Furtwängler susţinea că în *spaţiul restrâns al unei sonate trebuia să se obţină ceea ce Aristotel cerea tragediei*[27].

Rezultă o construcţie monolit, bazată pe alăturarea unor secţiuni ce jonglează cu 12 obiecte sonore, reprezentând totalul cromatic şi explorând relaţiile posibile dintre aceste sunete, printr-o amalgamare între sistemul modal şi cel dodecafonic. Astfel *părţile ciclului de sonată se prezintă ca subsisteme ale unui sistem cu caracter de întreg. Prin însăşi determinarea ei tematică, partea unui întreg nu este independentă. Nici un grup de părţi nu dobândeşte o valoare autonomă. Justificarea sonatei moderne se face în acest spirit iar exigenţele vieţii muzicale nu mai admit trunchierea compoziţiilor finite ca întregi. Partea îşi dobândeşte noimă numai prin raportare la corelatul ei, care este ciclul de mişcări în întregul ei*[28].

Structurate cu un profund simţ al unităţii, în lucrările lui Wilhelm Georg Berger nu întâlnim ciclicitate, ci o unitate de fond, o comunicare de esenţă activă şi profundă între părţi, accentuându-se *tendinţa către o artă de substanţă. Nu este niciodată o muzică de suprafaţă, de divertisment, ci una*

---

[25] Idem, p. 8.
[26] Mircea Nicolescu, *Sonata*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1962, p. 29.
[27] Idem.
[28] Wilhelm Georg Berger, *Estetica sonatei moderne*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1984, p. 12-13.

elaborată în adâncime, pentru a transmite auditoriului simţiri şi gânduri esenţiale[29]. De asemenea remarcăm angajarea compozitorului pe calea muzicii cu program şi în general a muzicii cu temă.

Dublul concert ocupă un rol aparte în creaţia lui W. G. Berger, căci compozitorul a abordat genul în formule solistice diverse. Clasificat de către Dumitru Avakian drept un concert în stil neobaroc, **Concertul pentru două violine şi orchestră** se remarcă printr-o ţesătură muzicală *când foarte densă, foarte dinamică, când spaţializată sonor, de un elevat lirism. Într-adevăr lirismul în principalele ipostaze ale acestuia – de la expresia patetică, uneori vehementă până la înseninarea interioară – constituie starea dominantă, lucidă şi sensibilă a procesului de creaţie la Wilhelm Berger*[30].

În **Concertul pentru două violine** amploarea orchestrală se îmbină cu numeroase momente unice, dominate doar de solişti. Folosirea largă a ritmurilor cu diviziuni excepţionale, schimbările metrice dese, întregul aspect dinamic plin de contraste, virtuozitatea şi cantabilitatea ideilor muzicale se reunesc într-o atmosferă dramatică încărcată. *Ciaccona*, *quasi una cadenza* (partea a-IV-a) este piatra de încercare a întregului concert, unde densitatea tensională, construcţia şi virtuozitatea tehnică sunt elemente de mare rigurozitate.

Cu mult bun simţ s-a ferit să intre în dezacord cu ideologia comunistă, s-a ţinut departe de curentele avangardiste, reprezentând cu modestie aripa conservatoare a generaţiei sale de compozitori. Wilhelm Georg Berger rămâne inconfundabil prin limbajul său modal, prin suflul romatic al discursului muzical, iar *ascultând muzica lui Wilhelm Georg Berger realizezi că actul creaţiei avea o adresare certă, situându-se în limitele unui mare dialog interior cu sine însuşi*[31].

Bibliografie

Avakian, Dumitru, *Wilhelm Georg Beger : un muzician uitat, un artist în mare parte regăsit*, Cotidianul Adevărul, 13 ian. 2014.

Avakian, Dumitru, *Concertul pentru două viori și orchestră de Wilhelm G. Berger*, Revista Muzica nr. 4/1971.

Berger, Wilhelm Berger, *Estetica sonatei moderne*, Editura Muzicală, București, 1984.

Cengher, Monica, *Constante și deschideri în cvartetele de coarde ale lui Wilhelm Georg Berger*, Revista Muzica nr. 1 și 2/2010.

Cosma, Octavian Lazăr, *Hronicul muzicii românești*, vol. 1, Editura Muzicală, București, 1976.

Doxan, Adrian, *La Rupea unde plânge dorul, Viața și opera compozitorului W. G. Berger*, Editura Ex Ponto, Constanța, 2012.

Hoffman, Alfred, *Repere muzicale*, Editura Muzicală, București, 1964.

Manolache, Laura, *Șase portrete de compozitori români – Wilhelm Georg Berger*, Editura Muzicală, București, 2002.

Nicolescu, Mircea, *Sonata*, Editura Muzicală, București, 1962.

Sandu-Dediu, Valentina, *Muzica românească între anii 1944-2000*, Editura Muzicală, București, 2002.

Vasile, Vasile, *Wilhelm Georg Berger (1929-1993), Reprezentant de seamă al muzicii românești a secolului XX*, Revista Muzica nr. 3/2011.

[29] Alfred Hoffman, *Repere Muzicale*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1964, p. 56.

[30] Dumitru Avakian, *Concertul pentru două viori şi orchestră de Wilhelm G. Berger,* Revista Muzica nr. 4/1971.

[31] Dumitru Avakian, *Wilhelm Georg Berger: un muzician uitat, un artist în mare parte regăsit*, Cotidianul *Adevărul*, 13 ian. 2014.

MUZICA CORALĂ DIN BASARABIA DE LA SFÂRŞITUL SECOLULUI XIX ŞI DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XX: REPERE ISTORICE

CHORAL MUSIC FROM BESSARABIA AT THE END OF 19TH CENTURY AND THE FIRST HALF OF 20TH CENTURY: HISTORICAL REFERENCES

EMILIA MORARU[1]

Abstract

In this paper, the author highlights the most important social and historical events that determined the course of cult music's evolution in Bessarabia, names of composers, conductors and teachers (who contributed to the raise of musical, cultural and educational level of the young generation), composition heritage, thematic and genre pallet of coral music composers of this period. Thus, the author's aim is to underline the achievements of composers, such as Mihail Berezovschi (1868-1940), Mihail Bârcă (1888-1975), Eugen Coca (1893-1954), Ştefan Neaga (1900-1951), Petre Şerban (1903-1980), Solomon Lobel (1910-1981), Leonid Gurov (1910-1993), David GherŞfeld (1911-2004), composers who laid the foundation of professional musical art in Moldova.

Keywords: *choral music, choral poem, choral processing, oratory, cantata, a capella choir, religious music.*

Cultura muzicală din Basarabia la confluenţa secolelor XIX şi XX, dar şi în prima jumătate a secolului al-XX-lea, a fost marcată de un şir de evenimente politice, sociale şi culturale, care au determinat, în timp, direcţiile de evoluţie ale creaţiei componistice din acest spaţiu şi au contribuit, astfel, la edificarea unei şcoli naţionale de muzică. Datorită acestor circumstanţe, compozitorii basarabeni din această perioadă s-au orientat atât spre cuceririle Vestului (prin menţinerea relaţiilor culturale cu Principatele Române), cât şi spre cele ale Estului (prin vecinătatea lor cu Imperiul Rus şi prin anexarea Basarabiei, în 1812, la Rusia).

În opinia cercetătorilor, muzica corală în Basarabia a cunoscut mai multe etape de dezvoltare. Prima perioadă, ar cuprinde şase decenii – din 1813 până în 1874. Observăm că începutul acestei perioade istorice coincide cu fondarea *Seminarului Teologic*[2] din Chişinău, iar anul 1874 – cu emiterea ordinului „cu privire la introducerea cântării corale ca obiect de studiu obligator în toate instituţiile de învăţământ ale ţinutului" [1, p. 17-18].

Cea de a doua etapă a evoluţiei artei corale din Basarabia (anii '70-80 până în anul 1918) este marcată, pe lângă cântarea armonică bisericească, şi de muzica clasică (introdusă în programele de studiu). Spre sfârşitul secolului al XIX-lea, mişcarea corală din Basarabia s-a intensificat şi a condus la înfiinţarea de noi şcoli, la crearea unor formaţii corale sau orchestrale de elevi. În această perioadă, la Chişinău, existau două licee pentru băieţi, o şcoală reală, un seminar teologic, trei licee pentru fete, două licee teologice şi câteva şcoli judeţene, orăşeneşti şi particulare. În majoritatea acesor şcoli funcţionau coruri şi orchestre de elevi (până la 40-50 de participanţi) [2, p. 49].

---

[1] Conferenţiar universitar, doctor în studiul artelor, Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice, Facultatea Artă Vocală, Dirijat şi Pedagogie Muzicală, Chişinău, Republica Moldova.

[2] *Seminarul Teologic din Chişinău* a fost fondat în aul 1813 prin străduinţa Mitropolitului Basarabiei Gavriil Bănulescu-Bodoni (1746-1821).

Amplificarea iniţiativei manifestată în sprijinul constituirii şi dezvoltării culturii muzicale din Basarabia (menţionată constant în presa autohtonă şi în cea de peste Prut) a atins cote maxime; înaltul ei nivel a condus la crearea, în anul 1880, a Societăţii muzicale *Armonia* (în concertele organizate de această societate erau interpretate creaţii corale ale compozitorilor clasici). Între anii 1897-1898, pe lângă această societate, a funcţionat şi o şcoală de muzică. Din 24 februarie 1899, pe lângă *Societatea muzicală Armonia* (transformată în *filiala chişinăuiană a Societăţii Imperiale muzicale ruse*), prin strădania muzicienilor Victor Rebicov şi Vasile Gutor, s-au organizat clasele de muzică.

În afară de *Seminarul Teologic*, la Chişinău a funcţionat (din anul 1889 până în 1944) şi o clasă de cântăreţi, ai cărei elevi erau obligaţi să frecventeze biserica „pe grupe, dimineaţa şi seara zilnic, pentru a cânta şi citi" [3]. Din anul 1906 şi până în 1922, funcţia de director al acestei instituţii (*Şcoala de muzică bisericească*) a fost exercitată de preotul şi profesorul *Mihail Berezovschi* (1868-1940), discipol al celei de a doua şcoli a lui Vasile Gutor (1900-1907). Tot din anul 1906, Mihail Berezovschi a fost numit reghent al *Corului Arhieresc din Chişinău*[3], pe care l-a dirijat până în anul 1938 (cu puţin timp înainte de decesul său). În decursul acestei perioade, profesionalismul formaţiei corale arhiereşti a crescut considerabil, Mihail Berezovschi reuşind să cultive un repertoriu valoros, îmbogăţit şi cu creaţii proprii.

Formaţii corale similare au fost înfiinţate, mai târziu, sub conducerea dirijorilor Mihail Bârcă, Vasile Popovici, Alexandru Cristea, discipoli ai profesorului Mihail Berezovschi (foşti cântăreţi ai *Corului Arhieresc din Chişinău*) şi sub conducerea lui Veaceslav Bulâciov (cor simfonic)[4].

Contribuţia compozitorului Mihail Berezovschi la valorificarea muzicii bisericeşti este reflectată pe deplin în creaţiile sale de acest gen: *Взбранной воеводе победительная* (1906), *Разбойника благоразумного* (Tâlharului cuminte, 1910), *Преславная днесь* (Ziua slăvită, 1910), *Гимн Трём Святителям* (Imn celor Trei Ierarhi, 1911), *Плотию уснув* (Cu trupul adormind, 1911)[5], *Nu mă părăsi la vremea bătrâneţii, Imnele Sfintei Liturghii, Imnele Vecerniei şi Utreniei din Triod, Sf. Paşti, Te Deum şi Sfinţirea bisericii, Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur, Pre Tine ce Te îmbraci în veşmânt*. De asemenea, el a realizat *Transcrierea cântecelor bisericeşti basarabene* din notaţia neumatică bizantină în notaţie liniară şi armonizarea lor în cele 8 glasuri (1907-1908), *Transcriere din imnul religios rus* (знаменный распев *Совет предвечный*,). Muzicologul Elena Nagacevschi susţine că Mihail Berezovschi (ca şi Gavriil Musicescu) a păstrat specificul melosului psaltic, „contribuind, prin armonizarea lui, la constituirea unui stil coral specific ortodoxiei moldo-române" [4, p. 515].

Mihail Berezovschi ***Cu trupul adormind***



[3] *Corul Arhieresc din Chişinău*, condus de Mihail Berezovschi, a cunoscut o activitate intensă în perioada anilor 1906-1938, perioadă marcată de o ascensiune considerabilă a profesionalismului acestei formaţii. Mihail Berezovschi pleda pentru o anumită concepţie de interpretare şi atitudine faţă de creaţiile compozitorilor, luate în repertoriu, căutând mereu să-şi perfecţioneze nivelul interpretativ. *Corul Arhieresc* a înregistrat nenumărate turnee în diferite centre ale Basarabiei, precum şi în Bucureşti, la Ateneul Român, pe a cărei scenă s-a produs în anul 1928.

[4] *Corul simfonic* a fost înfiinţat în anul 1930 şi avea în repertoriul său creaţii corale de J. Haydn şi W. A. Mozart.

[5] Ultimele patru creaţii au fost compuse cu text rusesc, traduse, ulterior, în limba română.

Mihail Berezovschi a efectuat aranjamente corale ale unor creaţii religioase care aparţin compozitorilor Dmitrii Bortneanski, Alexandr Arhanghelski, Gavriil Musicescu, Alexandr Kastalski, Piotr Turcianinov, Ion Popescu-Pasărea, Ghelasie Basarabeanu. De asemenea, el a prelucrat melodii populare moldoveneşti, greceşti, sârbeşti, bulgare, ruse. Lucrările sale se disting „printr-o aleasă factură armonică, claritatea ei constând în stricteţea succesiunilor armonice, în măiestria aplicării unor elemente de polifonie imitativă, dublate de un impecabil simţ al formei” [5, p. 196].

Un demn urmaş al compozitorului Mihail Berezovschi a fost *Mihail Bârcă* (1888-1975). Muzica religioasă a acestui creator este reprezentativă pentru această perioadă, cuprinzând lucrările: *Liturghia pe teme psaltice pentru cor mixt, Cinci cântări bisericeşti* pentru cor mixt cu solo Bas şi *Parastasul* pe trei voci de bărbaţi. O altă creaţie importantă pentru repertoriul religios este *Suflete al meu pre Domnul*, concepută după o melodie greacă (1912).

Liturghia pe teme psaltice de Mihail Bârcă este scrisă pe melodiile glasurilor bizantine, cu o factură complexă şi cu evidente elemente ale muzicii orientale (*Pre Tine Te lăudăm*, glas 5): secunda mărită (*sol-la#*), apogiatura dublă (*do-re*), într-un limbaj armonic tradiţional diatonic (acorduri de cvintă, de septimă, de dominanta dominantei cu toate răsturnările lor) [6, p. 95-96].

Cel de-al doilea imn, *Pre Tine Te lăudăm* (a-moll), este armonizat de Mihail Bârcă după o melodie de Dumitru G. Kiriac şi se interpretează la nuanţa de piano. Imnul începe la partida de bas, care „coboară în arpegiu pe sunetele lui do-minor, oprindu-se pe cvinta dominantei (sol-re), după care urmează intrarea vocilor de soprano, alto şi tenor” [6, p. 96]:



Trebuie să menţionăm că, încă de la începutul carierei sale componistice, Mihail Bârcă a manifestat predilecţie pentru culegerea şi cercetarea folclorului, fiind influenţat de predecesorii săi Gavriil Musicescu şi Mihail Berezovschi. Primele investigaţii, în această direcţie, le-a experimentat la locul de baştină, completate, mai târziu, cu cele din Transilvania şi Oltenia. Aceste minunate „perle” folclorice i-au servit ca bază melodică pentru creaţiile sale în care a valorificat folclorul în prelucrări şi armonizări corale sau aranjamente pentru voce şi pian [6, p. 26].

Admirabilele cântece populare, culese de Mihail Bârcă, au fost inserate în culegerea *Cântece basarabene* [7], editată împreună cu colegul său, compozitorul Vasile Popovici, în anul 1939. Petre Ştefănucă, în recenzia la această culegere, a subliniat că minunatele cântece basarabene, incluse în ea, vor constitui „o surpriză pentru toţi aceia care, de ani de zile, încearcă să arate cu degetul că românii din Basarabia şi-au pierdut cântecul lor românesc în timpul stăpânirii streine şi pentru vremurile de azi nu e altă soluţie, decât românizarea repertoriilor corale cu melodii populare din alte ţinuturi” [8, p. 70].

Culegerea de *Cântece basarabene*, armonizate pe 2 şi 3 voci egale cuprinde 21 de cântece populare de diferite genuri, iar nouă dintre acestea aparţin compozitorului Mihail Bârcă: două – de stea, trei – de înstrăinare, două – de glumă, unul – de recrutare, unul – liric. Printre ele, menţionăm cântecul *Bate vântul vălurele* (Tempo de horă), care se bucură de o largă popularitate, fiind interpretat şi de corurile mixte (într-o altă redacţie). În acompaniament este utilizată o factură obişnuită pentru melodiile de horă. Compozitorul nu a urmărit strict forma pătrată a dansului, ci a ieşit, uneori, „din hotarele ei cu una sau două măsuri, atribuind, astfel, un caracter liric piesei corale” [6, p. 61]. Interludiul dintre strofele a doua şi a treia are funcţia de a pregăti culminaţia piesei, cu participarea întregului aparat coral (în *divisi*) la nuanţa de *ff*:



Un loc aparte în activitatea artistică a lui Mihail Bârcă l-a avut *Corul Mitropolitan* din Craiova, la al cărui pupitru dirijoral s-a aflat o perioadă de peste două decenii (1952-1973).

Constatăm cu mult regret, faptul că emigrările personalităţilor muzicale (compozitori şi dirijori) în anul 1940 (în special), au condus la pierderea unor creaţii importante de muzică religioasă ale lui Mihail Berezovschi (şi de prelucrări corale ale cântecelor populare). Au dispărut, de asemenea, cvartetele vocale şi creaţiile bisericeşti ale lui Mihail Bârcă, piese religioase ale compozitorilor Vasile Popovici şi Alexandru Cristea ş. a.

În cea de a treia perioadă a evoluţiei muzicii corale, denumită interbelică, a avut loc amplificarea procesului de dezvoltare a mişcării corale şi continuarea acţiunilor derulate în perioada anterioară. În aceşti ani, la Chişinău, s-au organizat succesiv trei noi instituţii de învăţământ muzical (în scopul lărgirii procesului de instruire muzicală a basarabenilor): Conservatorul *Unirea* (1919), *Conservatorul Naţional* (1928) şi *Conservatorul Municipal* (1936) cu scopul de a-l reorganiza în *Conservator de Stat*.

După anul 1940, procesul muzical basarabean a oscilat între cultura muzicală rusă şi tânăra creaţie savantă românească. Includerea Basarabiei în Statul Sovietic a schimbat radical cursul dezvoltător al istoriei; acest eveniment major a avut un impact nefavorabil şi asupra artei muzicale. Astfel, sub lozinca „două popoare – două culturi", s-a urmărit îndepărtarea compozitorilor basarabeni de la matca naţională, patrimoniul spiritual românesc fiind perceput ca unul străin. Moldova Sovietică a devenit un neam orfan de istorie, căreia i s-a „amputat" o parte consistentă a memoriei culturale, iar compozitorii s-au pomenit în situaţia de a lua totul de la capăt (neglijând experienţele anterioare). Conform deciziei autorităţilor, ei urmau să construiască un alt fond muzical cult (propriu), fără a se axa pe cuceririle componisticii româneşti [9, p. 55].

În urma acestor deliberări, se constituie mişcarea muzicală de amatori, devenind, ulterior, profesionistă (cum ar fi, *Orchestra Simfonică* din oraşul Tiraspol, Capela Corală Academică *Doina*). Insuficienţa specialiştilor de profil devine din ce în ce mai stringentă. De aceea, aceste „goluri" profesionale vor fi completate cu muzicieni din Ucraina şi Rusia, care, în 1937, devin membri ai Secţiei moldoveneşti a Uniunii Compozitorilor din RSSU[6]. Aşadar, procesul muzical naţional va fi realizat de compozitori ruşi şi ucraineni (Pavel Bacinin, David Gherşfeld, Valeriu Poleakov, Alexandr Kameneţki, Vasile Zolotariov, Victor Kosenko, Nicolae Vilinski, Constantin Dankevici, Serafim Orfeev, Leonid Gurov), care, prin concepţiile lor componistice şi ideologice, vor hotărî soarta artei muzicale din Basarabia, stabilind principiile şi căile ei de dezvoltare.

Formarea RSSM[7] a condus la constituirea unei noi Uniuni a Compozitorilor, incluzând, pe lângă componenţa vechii uniuni, şi compozitori basarabeni. Printre ei, se numără Eugen Coca şi Ştefan Neaga, două figuri marcante ale artei componistice moldoveneşti. În deceniul al patrulea al secolului al XX-lea au fost organizate o serie de instituţii muzicale, printre care, *Conservatorul de Stat* din Chişinău, două şcoli medii de muzică şi *Studioul de Operă* din Chişinău.

Creatorii reprezentativi ai acestei perioade au fost: Eugen Coca (1893-1954), Nicolae Ponomarenco (1893-1952), Semion Zlatov (1893-1969), Ştefan Neaga (1900-1951), Solomon Lobel (1910-1981), Leonid Gurov (1910-1993), David Gherşfeld (1911-2005), Valeriu Poleakov (1913-1970) ş. a. Valorificarea melosului popular s-a aflat în obiectivul atenţiei lor, mai ales, în ceea ce

[6] Republica Sovietică Socialistă Ucraineană.
[7] Republica Sovietică Socialistă Moldovenească.

priveşte creaţia instrumentală. În pofida dezideratelor de a excela în forme ample, mulţi dintre ei au accentuat, mai ales, latura modală a folclorului în prelucrări de muzică corală sau în coruri originale. Potenţialul lor componistic a fost influenţat pregnant de evenimentele sociale de mare amploare de care a fost marcată cultura Basarabiei. Astfel, abordarea intensă a tematicii patriotice devine preocuparea majoră a compozitorilor, evidenţiind-o în creaţii vocal-simfonice şi în prelucrări de muzică populară. Conţinutul lor redau nedreptăţile sociale şi nemulţumirile maselor populare pentru viaţa de zi cu zi.

Eugen Coca (1893-1954) a creat, în special, muzică de scenă (*Pasărea măiastră*, operă-basm în trei acte şi 6 tablouri pe motivele basmelor populare moldoveneşti şi ruse, 1927), muzică simfonică, de cameră, de salon şi muzică uşoară. În genul muzicii corale, a compus cantata *Cântă inima Moldovei* (pentru cor *a cappella,* 1940) şi a suitei *Doina* (în 4 părţi) pentru cor *a cappella*, pe versuri de Emilian Bucov. De asemenea, Eugen Coca este autorul piesei *Ciobănaş*, scrisă pentru solistă soprano şi cor mixt:

Moderato
Măi cio - ba - ne cio - bă - naş În co-tro pleci dră - gă - laş
Ştiu că nu mi-a fi - u - şor ta-re dor o să-mi fi - e
Mm...

Un alt creator reprezentativ al culturii muzicale basarabene a fost *Ştefan Neaga* (1900-1951). Pe parcursul perioadei interbelice, în paralel cu activitatea sa interpretativă, el a compus un număr considerabil de creaţii simfonice, de cameră (instrumentale şi vocale) şi corale. Referitor la muzica corală a acestui compozitor (scrisă după anul 1940), putem menţiona orientarea spre o tematică cu conţinut patriotic. Astfel, cele mai importante creaţii de acest gen sunt: cantata *Ştefan cel Mare*, pe versuri de Emilian Bucov (1946), cantata *Basarabenii,* pe versuri de Leonid Corneanu (1947), *Cantata Jubiliară* (consacrată aniversării a 25-a a RSSM, pe versuri de Andrei Lupan şi Petru Cruceniuc, 1949), despre care Nison Şehtman sublinia că autorul nu a utilizat toate posibilităţile sonorităţii corale, axându-se, mai mult, pe cântarea la unison, fără dezvoltări polifonice [10, p. 40] şi oratoriul *Cântul Renaşterii* (1951), pe versuri de Feodor Kabarin (traducere în româneşte de Emil Loteanu), în care autorul a utilizat pe larg posibilităţile expresive ale corului, în special, prin alternanţa grupurilor corale şi prin aplicarea reuşită a unor procedee polifonice [10, p. 45]. Prezentăm, în continuare, un fragment din *Doina*, semnată de Ştefan Neaga:

Andante trese espresivo
Vea - curi am cân - tat noi Doi
Vea - - - curi
Vea - - - curi am cân
Vea - - curi am cân - tat noi

Remarcăm, de asemenea, oratoriul monopartit *O, dies irae* pentru solişti, cor şi orchestră (textul nu a fost descoperit) şi cantata bipartită *Alleluia*[8] pentru cor mixt şi orgă, concepută în conformitate cu tradiţiile muzicii catolice (influenţa bachiană este evidentă). În aceste pagini, Ştefan Neaga vădeşte o bună cunoaştere şi stăpânire a artei polifonice (o preocupare mai puţin abordată de compozitorii basarabeni în perioada respectivă).

---

[8] Cantata *Alleluia* se păstrează la Biblioteca Universităţii Naţionale de Muzică din Bucureşti.

Un alt compozitor, *Petre Şerban* (1903-1980), şi-a dedicat activitatea componistică genului de muzică corală, scriind coruri originale şi prelucrări corale ale cântecelor populare moldoveneşti. Pentru compartimentul *coruri originale*, menţionăm suita coral-coregrafică *Melodii săteşti* (1943), *Cântec de primăvară*, pe versuri de Liviu Deleanu, *Codrule, codruţule*, pe versuri de Mihai Eminescu, *Izvoraş cu fluieraş*, pe versuri de Petre Darienco şi suita corală în 3 părţi, *La ţară*, 1967. Valorificarea originală a melosului popular, diversitatea ritmică şi elanul intensităţilor sonore cu contraste dinamice sensibile sunt reliefate în prelucrările sale corale: *Ciobănaş, Colo-n vale, Ce stai bade?, Nu mă da, mamă, Zis-a badea*.

Leonid Gurov (1910-1993) a fost, de asemenea, unul dintre compozitorii reprezentativi de muzică corală din Basarabia. Creaţia sa de acest gen se divide în lucrări pentru solişti, cor şi orchestră, coruri originale şi prelucrări de cântece populare. Lucrările de proporţii mari, ca şi corurile sale originale, sunt de esenţă patriotică. O excepţie (din punct de vedere al tematismului) este cantata *Frunzişoară de mohor* pentru cor mixt şi pian, bazată pe tema cântecului popular moldovenesc *Frunzişoară de mohor* (1933), concepută „în stil popular”. Dintre prelucrările corale, semnate de acest compozitor, merită evidenţiate piesele: *Doina* (1935), *Acest mândru dans* (1936), *La râpa cu tufele* (1947), *Frunzişoară de pelin* (1948), *Sus pe malul Nistrului* (1949) şi *Mioriţa* (1967), în care relevante sunt „fineţea cu care este transmis coloritul naţional, utilizarea reuşită a procedeelor de expresie muzicală, în special, cele care aparţin de armonie şi factură, armonizarea care acentuează caracteristica modală a cântecelor, imitarea sonorităţilor instrmentelor populare şi utilizarea îndrăzneaţă a procedeelor scriiturii polifonice” [11, p. 42].

Compoziţiile corale ale unui alt creator, *Solomon Lobel* (1910-1981*)*, sunt realizate pe texte care reflectă evenimentele sociale şi patriotice. Astfel, un asemenea conţinut este relevant pentru cantata *Zorile noastre* (1954), concepută în 5 părţi pentru solişti, cor şi orchestră, dar şi pentru *Simfonia a cincea* („în memoria lui Vladimir Lenin”), scrisă pentru declamator, cor şi orchestră simfonică, ambele având ca sursă poetică versurile lui Emilian Bucov. În *Simfonia a cincea*, susţine muzicologul Vladimir Axionov, Solomon Lobel îmbină „intonaţiile unui cântec haiducesc (despre Codreanu) şi trăsăturile caracteristice genurilor vocal-simfonice monumentale, stabilite anterior în creaţia reprezentanţilor şcolii ruse (Serghei Prokofiev, Victor Şebalin, Iurie Şaporin)” [12, p. 83]. Solomon Lobel a compus, de asemenea, creaţii pentru coruri *a cappella*, coruri inspirate din versurile poeţilor din Moldova, poeme corale, a prelucrat peste 50 de cântece populare pentru *cor a cappella*, pentru voce şi pian.

La îmbogăţirea patrimoniului naţional muzical a contribuit *David Gherşfeld* (1911-2004), a cărui creaţie ni se pare reprezentativă, mai ales, prin operele *Grozovan* şi *Aurelia*. Primeia dintre ele, i-a revenit meritul de a fi *considerată prima operă moldovenească*, iar David Gherşfeld a fost numit *întemeietorul operei moldoveneşti* [13, p. 42]. În această intenţie nobilă (de a pune bazele unui repertoriu moldovenesc de operă), David Gherşfeld i-a avut drept exemplu pe compozitorii români Alexandru Flechtenmacher şi Eduard Caudella, care se afirmaseră, deja, ca deschizători ai operei şi operetei româneşti. La începuturile carierei sale componistice, Gherşfeld a fost preocupat de genul prelucrărilor corale şi a corurilor cu tematică patriotică, semnate pe versuri de Liviu Deleanu şi Emilian Bucov. În anul 1949, a compus *Cantata Jubiliară* (pe versuri de Andrei Lupan şi Petru Cruceniuc) pentru solişti, cor şi orchestră, avându-i coautori pe Leonid Gurov şi Nicolae Ponomarenco [14, p. 12].

Generaţiile următoare de compozitori au contribuit substanţial la prosperarea culturii muzicale din Basarabia, în special, a artei corale naţionale. Printre ei, se numără: Alexei Stârcea (1919-1974), Gheorghe Neaga (1922-2003), Vasile Zagorschi (1926-2003), Semion Lungu (1927-2002), Zlata Tcaci (1928-2006), Eugen Doga (1937), Teodor Zgureanu (1939), Nicolae Ciolac (1946), Vladimir Ciolac (1956), Ghenadie Ciobanu (1957), Vlad Burlea (1957) ş. a.

Concluzii. Muzica corală din Basarabia de la sfârşitul secolului al-XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea s-a aflat în relaţii continue cu cultura muzicală a Principatelor Româneşti şi a Rusiei, deopotrivă. În această perioadă, după cum am observat, mişcarea corală capătă amploare, soldându-se cu înfiinţarea corurilor bisericeşti (biserica devine un centru important de cultură

muzicală, în special, corală) şi, mai târziu, a corurilor de amatori. Impulsionată de turneele artistice ale corurilor din străinătate, activitatea corală chişinăuiană se intensifică, astfel, creându-se unele formaţii profesioniste de sine stătătoare sau organizate pe lângă unele instituţii de învăţământ artistic [1, p. 51].

Din anul 1918 şi până în anul 1940, Basarabia a cunoscut o influenţă benefică naţională, datorită fiinţării sale în cadrul României Mari. În această scurtă perioadă, la Academia de Muzică din Bucureşti, au studiat basarabeanul Ştefan Neaga şi ieşeanul Solomon Lobel. Eugen Coca a activat ca violonist în Orchestra Simfonică Radio din Bucureşti, iar Alexei Stârcea a absolvit Facultatea de Drept şi Conservatorul din Bucureşti. Creatorii români au fost un exemplu edificator pentru compozitorii basarabeni, în special, în privinţa valorificării melosului popular.

După anul 1940, când Basarabia a fost alipită la Rusia, această tendinţă s-a păstrat mai puţin, fiind parţial înlocuită de creaţia cu caracter sovietic. Aşa-zisa „muzică sovietică moldovenească”, după cum susţine Violina Galaicu este, de fapt, „un specimen născut şi crescut artificial, fără genealogie şi mediu firesc de existenţă” [9, p. 59].

Compozitorii acestei perioade s-au străduit, în funcţie de condiţiile sociale, de dictaturile existente şi de posibilităţile lor creative, să construiască o adevărată cultură muzicală, preponderentă fiind creaţia corală. Ei au contribuit, de asemenea, la lărgirea sferelor tematice, la îmbogăţirea genului prelucrării corale şi la crearea unor noi genuri ale muzicii corale, în special, vocal-simfonic (oratoriul, cantata, poemul).

Bibliografie:

1. Nagacevschi, E., (1997), *Arta corală în Basarabia* (sfârşitul sec. al XIX-lea – anul 1940). Teză de doctorat. Chişinău.
2. Котляров, Б., (1967), *Музыкальная жизнь дореволюционного Кишинёва*, Картя молдовеняскэ, Кишинэу.
3. *Кишинёвские Епархиальные Ведомости*. № *8* (1909), Кишинёв.
4. Nagacevschi, E., (2009), *Evoluţia artei corale naţionale în secolul al XX-lea*, în: *Arta muzicală din Republica Moldova*: *Istorie şi modernitate*, Academia de Ştiinţe a Republicii Moldova, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor, Grafema Libris SRL Chişinău, p. 495-588.
5. Buzilă, S., (1991), *Graiul neamului* (pagini din muzica corală naţională), Editura Hyperion Chişinău.
6. Ciacovschi-Mereşanu, G., (1995), *Mihail Bârcă, compozitor şi dirijor*, Editura Ştiinţa Chişinău.
7. Bârcă, M. Popovici, V., (1939), *Cântece basarabene armonizate pe 2 şi 3 voci egale*, Atelierele Grafice Emil Grabovschi, Chişinău.
8. Ștefănucă, P., (1940), *Mihail Bârcă şi Vasile Popovici: Cântece basarabene armonizate pe 2 şi 3 voci egale*. în: *Viaţa Basarabiei*: Revista lunară: duplex Chişinău-Bucureşti,Tipografia Tiparul Moldovenesc, an. 9, ianuarie, Chişinău, 81 p.
9. Galaicu, V., (1998), *Moştenirea sonoră naţională şi caracterele ei etnice* (arta cultă laică), în: *Dimensiunea etnică a creaţiei muzicale* (în lumina tradiţiei româneşti), Editura ARC, Chişinău, p. 50-59.
10. Шехтман Н., (1959), *Штефан Няга*, Советский композитор, Москва.
11. Абрамович, Е., (1979), *Леонид Гуров*, Литература артистикэ, Кишинэу.
12. Axionov, V., (1998), *Exponentul folcloric în spectrul stilistic al muzicii instrumentale a compozitorilor din Moldova* (istoria în optica contemporaneităţii), în: *Cercetări de muzicologie*. Uniunea Compozitorilor şi muzicologilor din Moldova, Întreprinderea Editorial-Poligrafică Ştiinţa, Chişinău, p. 73-87.
13. Клетинич, Е., (1987), *Композиторы Советской Молдавии*, Литература артистикэ, Кишинэу.
14. Столяр, З., (1961), *Давид Гершфельд*, Картя Молдовеняскэ, Кишинев.

PERSONAJUL FEMININ DIN OPERA ITALIANĂ ÎN CONTEXT CULTURAL EUROPEAN DIN SECOLUL AL-XIX - LEA.

Analiză stilistico - interpretativă a rolului Elvirei din opera *Puritanii* de Vincenzo Bellini

THE FEMININE PERSONAGE OF THE ITALIAN OPERA IN THE EUROPEAN CULTURAL CONTEXT OF THE 19th CENTURY.

Stylistical - interpretative analysis of the role of Elvira from opera *I Puritani* of Vincenzo Bellini

CRISTINA SIMIONESCU[1]

Abstract

With the advent of romance, the musical center of opera music is restored in Italy. Vincenzo Bellini is one of the composers who has dedicated himself to vocal writing, opera, especially, and has developed and innovated this musical genre throughout his ten masterpieces. The Opera Puritans, in three acts, on a libretto by Carlo Pepoli, after the novel Old Morality by Sir Walter Scott and the historical drama Têtes rondes et cavaliers by Jacques-François Ancelot and Joseph-Xavier Boniface Saintine, I Puritani, was composed for the Théâtre Italien, after Bellini's arrival in Paris in 1833, where he experienced a "artistic revival" at that time. The absolute premiere took place on the same Paris scene on January 24, 1835, being a remarkable success that would remain in the universal lyrical history, being acclaimed by Rossini himself, who said "Bellini is born, you can not become." Bellini felt the closest to the intense dramas and experiences of moral stakes, both in topics and music, demonstrating universality and value over time.
Keywords: *Italian opera, musical language, European culture.*

1. Vincenzo Bellini şi opera lirică *Puritanii*

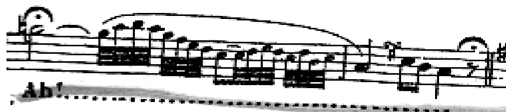
I Puritani (Puritanii) este una dintre capodoperele care au încununat creația compozitorului italian Vincenzo Bellini, fiind remarcată și apreciată pentru bogăția melodicității sale și a simbolurilor profunde presărate cu inspirație și finețe de creator. Aceasta a fost ultima dintre cele zece opere compuse de Bellini, a cărui dispariție a fost prematură, la doar 33 de ani, însă pasiunea și talentul cu care a creat-o au conturat o operă dominată de esență și emoție, ce stabilește o strânsă conexiune a cântului cu textul poetic, oferind universului liric noi valențe expresive. Subiectul operei reînvie perioada Revoluției engleze din secolul al-XVII-lea, a confruntărilor dintre armata de puritani condusă de Cromwell și partizanii familiei Stuart (cavalerii regaliști), acțiunea petrecându-se în apropierea portului Plymouth, pe vechiul tărâm anglican, într-o poveste ce împletește partituri belcantiste cu onoarea cavalerească, sentimentul datoriei și dragostea pură și focalizându-se pe povestea de dragoste dintre Elvira – fiica lordului Gualtiero Valton, puritan – și Lordul Arturo Talbo

[1] Associate Professor PhD., „George Enescu" National University of Arts, Iași, Romania.

– partizan al familiei Stuart. Puternicul sentiment al datoriei îl determină pe Arturo să își abandoneze iubita Elvira, tocmai în ajunul nunții, fapt care provoacă nebunia acesteia.

2. Reprezentare muzicală a personajului feminin Elvira prin arii

Aria *Son vergin vezzosa* prezintă următoarele indicații: *Elvira ha il capo coronato di rose: ha un bellissimo monile di perle al collo: si vede peraltro che le manca il compimento della pompa nuziale. Entra in scena avendo nelle mani il magnifico velo bianco regalatole da Arturo*.[2] O cadenţă spumoasă anunță debutul ariei (*brillante*) dezvăluind bucuria Elvirei de a-şi vedea visul împlinit: căsătoria cu Arturo. **Ex. 1** (V. Bellini - *I Puritani*, BMG Ricordi, Roma, 2006, actul I, Finale I, Scena VII, p. 87, ms. 231-232)



Scrisă în cel mai pur stil *bel-canto*, bogat ornamentată cu broderii, *fiorituri*, arpegii şi game, aria debutează în măsura de 3/4, în *Re major* (modulează pasager pe parcurs datorită unor note de pasaj sau cromatismelor) și are o formă tripartită:

			A		***B***		***A***		
A	*A1*	punte	*A'*	*A1'*	*B*	*B*	*A*	*A1*	codă
a av	*a1 av*		*a' av'*	*a1' av'*	*b b'*	*b b'*	*a av*	*a1 av*	

Aria începe în *Allegro moderato* cu o anacruză pe jumătate de timp care dă elan liniei melodice (mers treptat cu salturi de terţă și arpegiu ascendent). În primele fraze (*pianissimo*) Elvira își exprimă bucuria imensă de a fi mireasă (*Son vergin vezzosa in vesta di sposa, son bianca ed umile qual giglio d'april*[3]) pe un discurs orchestral cu rol de acompaniament, pornind de la o celulă ritmico-melodică care se repetă permanent pe sunete diferite (în funcţie de treapta din *Re major* a liniei vocale). **Ex. 2** (V. Bellini - *I Puritani*, BMG Ricordi, Roma, 2006, actul I, Finale I, Scena VIII, Aria Elvirei: *Son vergin vezzosa*, p. 87, ms. 1-8):



Linia melodică a frazei ***A1*** este clădită pe un mers treptat mixt, cu valori de optimi şi şaisprezecimi, iar ca element de noutate remarcă apariția sincopei contratimpate care subliniază cuvintele: *odorose* şi *cinser*. Bellini păstrează în continuare acelaşi material sonor, ritmic şi dinamic: *Ho chiome odorose cui cinser tue rose*, linia vocală fiind dublată în registrul acut, în timp ce în mediu şi grav avem un acompaniament armonic. Ultima frază a perioadei este scrisă în *pianissimo* doar la partea orchestrală (este de fapt o repetare melodică şi ritmică a frazei *a'*), Elvira intonând *con forza* mesajul: *ho il seno gentile del bel monil*[4]. **Ex. 3** (V. Bellini - *I Puritani*, BMG Ricordi, Roma, 2006, actul I, Finale I, Scena VIII, Aria Elvirei: *Son vergin vezzosa*, p. 87, ms. 9-21):



---

[2] *Elvira are capul încoronat cu trandafiri, un frumos colier de perle la gât; se vede că îi lipseşte poma nupţială. Intră în scenă având în mâini un magnific văl alb primit în dar de la Arturo* (t.a. Cr.S.A.).

[3] *Sunt fecioara fermecătoare în haine de mireasă, sunt albă şi sfioasă, ca un crin din aprilie* (t.a. Cr.S.A.).

[4] *Am sânul înfrumuseţat de bijuteria ta* (t.a. Cr.S.A.).



În dialogul care se interpune în arie între Enrichetta și Elvira, linia melodică simplă, la fel ca şi textul literar exprimă puritatea și gingășia tinerei mirese (*Qual mattutina stella bella vogl'io brillar: del crin le molli anella mi giova ad aggraziar*[5]). Caracterul juvenil şi fericirea Elvirei sunt redate de triluri, note *staccato* sau formulele dublu punctate din acompaniament (care se repetă în fiecare măsură, cu susţinere armonică, în registrul grav). Exuberanţa tinerei puritane este amplificată de lărgirea exterioară structurată pe o serie de *fa2* repetat (sincopă) şi o secvenţă descendentă (mers melodic treptat, pe valori de şaisprezecimi), acest joc melodic şi ritmic evidențiind latura copilăroasă, iubirea sinceră şi imaculată a Elvirei. Enrichetta preia ultima celulă muzicală şi o secvenţează descendent, intrând astfel în jocul inocent al fetei. A doua perioadă se repetă identic din punct de vedere ritmico-melodic, însă diferă ca dinamică şi text. Bucuroasă că Enrichetta a intrat în joc, Elvira îi așează pe cap voalul de mireasă pentru a urmări reacţia lui Arturo. De data aceasta Enrichetta, Arturo și Giorgio însoțesc linia melodică a Elvirei, fiecare exprimându-şi propriile gânduri. Replica Elvirei *sul capo tuo gentil!*[6] este însoţită de indicaţia *lento*, care pregăteşte (trei acorduri) revenirea părţii ***A*** în *a tempo*, alături de indicaţia: *Elvira pone il velo sul capo d'Enrichetta*[7]. **Ex. 4** (V. Bellini - *I Puritani*, BMG Ricordi, Roma, 2006, actul I, Finale I, Scena VIII, Aria Elvirei: *Son vergin vezzosa*, p. 94, ms. 98-102):



În timp ce Elvira își exprimă bucuria copilărească a jocului (*O bella, ti celo le anella del crin, com'io nel bel velo mi voglio celar, ascosa vezzosa nel velo divin*[8]), Arturo respiră ușurat că a primit semnul divin: voalul de mireasă care le asigură evadarea din fortăreaţă (*tu, pietoso ciel, m'accorda il tuo favor, la vittima a salvar*[9]). **Ex. 5** (V. Bellini - *I Puritani*, BMG Ricordi, Roma, 2006, actul I, Finale I, Scena VIII, Aria Elvirei: *Son vergin vezzosa*, p. 94, ms. 102-107):



Corul de puritani anunţă că a sosit momentul ca Elvira să se pregătească de nuntă. O broderie ascendentă sugerează teama de a nu-și supăra tatăl dacă întârzie (*se il padre s'adira... io volo a mia stanza!*[10]) și urmează *coda* pe o celulă ritmico-melodică secvenţată ascendent, cu coloratura formată din note de pasaj descendente ce se repetă de la *piano* la *forte* (*crescendo* treptat) până în registrul acut, unde se apare o cadenţă formată din şaisprezecimi cu cromatisme descendente şi ascendente. **Ex. 6** (V. Bellini - *I Puritani*, BMG Ricordi, Roma, 2006, actul I, Finale I, Scena VIII, Aria Elvirei: *Son vergin vezzosa*, p. 98, ms. 142-149):

---

5 *În această dimineaţă luminoasă aş vrea să strălucesc ca și Luceafărul, inelele moi ale părului să joace graţios* (t.a. Cr.S.A.).
6 *Pe capul tău drăguţ* (t.a. Cr.S.A.).
7 *Elvira vrea să pună vălul pe capul Enrichettei* (t.a. Cr.S.A.).
8 *O frumoaso, te ascund inelele din păr aşa cum eu vreau să ma ascundă vălul, să-mi ascundă sfioşenia vălul divin* (t.a. Cr.S.A.).
9 *Tu cer milos, îmi acorzi favoarea să salvez această victimă* (t.a. Cr.S.A.).
10 *Dacă tata se înfurie, eu zbor în camera mea* (t.a. Cr.S.A.).



Compozitorul vine în ajutorul solistei pentru a facilita execuția suplă a notelor figurate (cromatisme) reducând nuanţa orchestrei la *pianissimo*. Respectând tradiţia *bel canto*, prima parte a *codei* se reia integral, iar în partea a doua se repetă o celulă ritmico-melodică cu rol cadenţial (treptele V-I *Re major*). **Ex. 7** (V. Bellini - *I Puritani*, BMG Ricordi, Roma, 2006, actul I, Finale I, Scena VIII, Aria Elvirei: *Son vergin vezzosa*, p. 99, ms. 154-161):



Cadenţa finală este simplă, urmată de o parte instrumentală în care reapare tema Elvirei de la începutul ariei, în acut, iar restul vocilor acompaniază armonic. Din punct de vedere dinamic *coda* este tratată ca o culminaţie a întregii arii, în care predomină nuanța *fortissimo*. Minunata **arie *Qui la voce sua soave*** din actul al doilea debutează cu un *tremolo* la orchestră, în *pianissimo* (*largo*), care anunță apariția Elvirei. Biata fată îşi plânge soarta în urma pierderii lui Arturo și înălță o rugă la Dumnezeu, cerând să îi redea speranţa că iubitul se va întoarce, dacă nu, mai bine să o lase să moară. Frazele care se ţes pe acest *tremolo* le vom regăsi în aria propriu-zisă, pe acelaşi ritm, mers melodic şi text. Linia melodică a primei fraze evidențiază textul literar şi starea psihică a personajului; astfel, cuvintele: *la speme*[11] şi *rendetemi*[12] sunt redate de intervale mari, ascendente, în timp ce deznădejdea, resemnarea şi dorinţa de a muri este exprimată de salturi descendente sau mers treptat descendent (*lasciatemi morir*[13]). Fiecare sunet descendent din cadenţă (*lasciatemi*) este accentuat pentru a intensifica suferinţa; ritmul combină valori binare (optimi şi pătrimi) cu trioleţi și valori punctate (optime urmată de şaisprezecime) care sugerează suspinele şi deznădejdea Elvirei. Tonalitatea *Mi bemol major* (natural, melodic) arată că speranţa Elvirei nu a dispărut în totalitate. **Ex. 8** (V. Bellini - *I Puritani*, BMG Ricordi, Roma, 2006, actul II, Scena III, Aria Elvirei: *Qui la voce*, p. 171, ms. 1-9):



Esce Elvira scapigliata. Il volto, il guardo ed ogni passo ed atto di Elvira palesano la sua pazzia[14] este indicația care precede introducerea instrumentală a ariei propriu-zise (*con espressione*) și se remarcă detașarea unei linii melodice la sopran, pe un acompaniament armonic. *Tempo*-ul cunoaşte fluctuaţii (*stenuto, a tempo*), iar dinamica conţine o bogată paletă (de la *pianissimo* la *forte*), la fel ca şi starea psihică a personajului. **Ex. 9** (V. Bellini - *I Puritani*, BMG Ricordi, Roma, 2006, actul II, Scena III, Aria Elvirei: *Qui la voce*, p. 172, ms. 14-24):

---

[11] *Speranța mea* (t.a. Cr.S.A.).
[12] *Redați-mi* (t.a. Cr.S.A.).
[13] *Lăsați-mă să mor* (t.a. Cr.S.A.).
[14] *Intră Elvira ciufulită.Fața, privirea, fiecare pas şi mişcare a Elvirei dezvăluie nebunia sa* (t.a. Cr.S.A.).



Elvira retrăieşte în partea lentă clipele fericite petrecute alături de Arturo şi momentul dispariţiei acestuia. Frazele combină salturile intervalice de octavă (ascendentă) cu mersul treptat (descendent) ca nişte strigăte de disperare și suferinţă, mersul cromatic descendent (*qui il giurava*[15]) fiind susţinut de *crescendo* şi *diminuendo* care subliniază dezechilibrul sufletesc al eroinei. Fraza *e poi crudele ei mi fuggi!* [16] readuce nuanţa *pianissimo*, iar coroana pe cuvântul *fuggi* şi *ritartando* descrie epuizarea psihică a Elvirei, doborâtă de evenimente. Spre același înţeles converg mersul melodic descendent, ritmul punctat şi pauzele care întretaie linia melodică, sugerând gemetele şi slăbiciunea eroinei. *Crescendo* şi *diminuendo* se succed cu repeziciune indicând labilitatea și uşurinţa cu care Elvira trece de la agonie la extaz, susținută de acompaniamentul orchestral cu accente ce imită suspinele și neputința. **Ex. 10** (V. Bellini - *I Puritani*, BMG Ricordi, Roma, 2006, actul II, Scena III, Aria Elvirei: *Qui la voce*, p. 173, ms. 34-42):



Elvira își revarsă toată suferința și disperarea din suflet implorând ajutorul divinităţii (*Ah! Rendetemi la speme, o lasciatemi morir!*[17]); ritmul în oglindă din cadenţă (şaisprezecime urmată de optime cu punct) arată resemnarea sa. **Ex. 11** (V. Bellini - *I Puritani*, BMG Ricordi, Roma, 2006, actul II, Scena III, Aria Elvirei: *Qui la voce*, p. 173, ms. 42-50):



Trecerea de la agonia anterioară la extaz (*con allegrezza*) se realizează atunci când Elvira îl recunoaşte în Giorgio pe tatăl său, ceea ce declanșează criza de nebunie. Deznădăjduită, întreabă: *E Arturo? E l'amore? Parla...parla...* **Ex. 12** (V. Bellini - *I Puritani*, BMG Ricordi, Roma, 2006, actul II, Scena III, Aria Elvirei: *Qui la voce*, p. 175, ms. 58-66):

[15] *Aici el a jurat* (t.a. Cr.S.A.).
[16] *Apoi, cu cruzime m-a părăsit* (t.a. Cr.S.A.).
[17] *Ah! Redă-mi speranţa sau lasă-mă să mor!* (t.a. Cr.S.A.).



Instabilitatea psihică este amplificată de schimbările bruște (*Allegro giusto* în *Si bemol major*, 6/8) când biata fată are impresia că tatăl îi surâde și asistența e pregătită de balul nupţial. Este clar că pentru Elvira timpul s-a oprit pe loc în seara nunţii, odată cu dispariția lui Arturo. Lacrimile lui Riccardo aduc noi schimbări fulgerătoare: din *fortissimo* se ajunge la nuanţe mici (*pianissimo* şi *pianissimo possibile*), de la *Allegro giusto* spre *Largo*, fericirea transformându-se într-o durere ce nu cunoaşte scăpare. La reluare, frazele din finalul primei părţi sunt însoţite de indicaţia *con tutta la disperazione del dolore*[18] şi susținute de acompaniamentul vocilor lui Riccardo şi Giorgio (pe lângă orchestră). **Ex. 13** (V. Bellini - *I Puritani*, BMG Ricordi, Roma, 2006, actul II, Scena III, Aria Elvirei: *Qui la voce*, p. 179, ms. 132-140):



Atunci când linia melodică se află la Giorgio şi Riccardo apar indicaţii scenice care prezintă starea psihică a Elvirei (*resta abbattuta ed immobile*[19] sau *Elvira si volge in atto furente verso Riccardo e Giorgio. Dopo un poco ella sorride e atteggia il volto alla maniera de' pazzi*[20]). Elvira este atât de bine ancorată în momentele fericite din trecut, încât compozitorul, pentru a evidenția acest aspect foloseşte în acompaniament muzica ce a însoţit alaiul de nuntă din primul act. Cei nouă timpi de pe nota *sol2* imită strigătul de disperare şi durerea sufletească pentru iubirea pierdută. **Ex. 14** (V. Bellini - *I Puritani*, BMG Ricordi, Roma, 2006, actul II, Scena III, Aria Elvirei: *Qui la voce*, p. 182, ms. 176-190):



[18] *Cu disperare, cu toată durerea* (t.a.Cr.S.A.).
[19] *Rămâne abătută şi nemişcată* (t.a.Cr.S.A.).
[20] *Elvira se întoarce furioasă spre Riccardo şi Giorgio. După un moment, ea surâde şi are un comportament de nebună* (t.a.Cr.S.A.

Intervenţile anterioare ale lui Giorgio şi Riccardo constituie un *intermezzo* între cele două mari părţi ale ariei. *Allegro moderato*, *con estasi*, în *La bemol major*, măsura de 4/4, având o scrută introducere explozivă, anunță partea a doua a ariei, construită pe o linie melodică (în acut) preluată apoi de voce, cu mers preponderent ascendent și valori punctate ce dau un caracter vesel frazei muzicale. **Ex. 15** (V. Bellini - *I Puritani*, BMG Ricordi, Roma, 2006, actul II, Scena III, Aria Elvirei: *Qui la voce*, p. 182, ms. 191-199):

Prin tradiţie, cea de a doua parte a ariei se cântă prima dată în forma scrisă de compozitor, iar reluarea înflorită cu pasaje de coloratură. Linia melodică este dominată de valori mici de note care antrenează discursul muzical, nuanţele sunt în general mici (cu excepţia unor accente, *crescendo* şi *decrescendo*), iar orchestra acompaniază şi susţine armonic discursul muzical. După ultimele acorduri care stabilesc tonalitatea *Mi major*, coroana pe pauză separă perioadele muzicale. **Ex. 16** (V. Bellini - *I Puritani*, BMG Ricordi, Roma, 2006, actul II, Scena III, Aria Elvirei: *Qui la voce*, p. 183, ms. 199-208):

Lărgirea exterioară a următoarei fraze profilează trăsăturile specifice genului *bel-canto*, șirurile de octave descendente pe acelaşi text (care se repetă) punând în valoare tehnica vocală. Nuanţele cresc doar înainte de cadenţă, facilitând execuția pasajelor de coloratură. **Ex. 17** (V. Bellini - *I Puritani*, BMG Ricordi, Roma, 2006, actul II, Scena III, Aria Elvirei: *Qui la voce*, p. 183, ms. 208-222):

La reluare se pot introduce ornamente cu arpegii, rulade, octave ascendente sau descendete, aria încheindu-se cu o *coda* instrumentală pe o celulă ritmico-melodică care se repetă secvenţată coborâtor. **Ex. 18** (V. Bellini - *I Puritani*, BMG Ricordi, Roma, 2006, actul II, Scena III, Aria Elvirei: *Qui la voce*, p. 189, ms. 247-259):



Concluzii

I Puritani dezvăluie un Bellini extraordinar de matur în gândirea desfășurării și dezvoltării muzicii sale fermecătoare. Fragilitatea Elvirei dictează evoluția scenică şi melodică a acţiunii, iar broderiile și pasajele de virtuozitate vocală ne dezvăluie sufletul său covârşit de controversele și luptele între datoria de fiică şi dragoste, între onoarea puritanilor şi fericirea alături de un trădător. Toate acestea o macină atât de mult încât îi produc dezechilibrul mintal, rezolvat prin deznodământul fericit din final.

Bibliografie

1. Iliuţ, Vasile, *De la Wagner la contemporani,* vol. II – III, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Bucureşti, 1996, 1998.
2. Sbârcea, George, *Oraşele muzicii*", Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1988.
3. Ştefănescu, Ioana, *O istorie a muzicii universale,* vol. IV – Opera romantică de la Rossini la Wagner, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2002.
4. Voinea, Silvia, *Incursiune în istoria artei cântului şi a esteticii vocale,* Editura Pro Transilvania, Bucureşti, 2002.
5. ***Larousse, *Dicţionar de mari muzicieni* sub conducerea lui Antoine Golea şi Marc Vignal, Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2000.

REPERE TEHNICO – INTERPRETATIVE ÎN CREAŢIA DE CAMERĂ A LUI WOLFGANG AMADEUS MOZART
(TRIO, CVARTET ŞI DIVERTISMENT)

TECHNICAL AND INTERPRETATIVE REPORTING IN THE WOLFGANG AMADEUS MOZART CAMERA MUSIC (TRIO, CVARTET AND ENTERTAINMENT)

LUCIA DIACONU[1]

Abstract

In his short life, Wolfgang Amadeus Mozart composed an enormous number of musical creations, most unmatched in beauty or depth. In 1862 Ludwig von Köchel classified and cataloged Mozart's compositions, numbered with the mention KV (Köchel-Verzeichnis, Köchel Catalog). His latest creation, Requiem, has the number 626. Mozart was the creator of 41 symphonies, 27 concerts for piano and orchestra, 7 concerts for violin and orchestra, concerts for clarinet, for harp and flute, for horn and orchestra, 2 Concert symphonies, entertainment, serenades. In the field of chamber music, the 6 string quartets dedicated to Haydn, piano sonatas, violin and piano sonatas, violin trivia, cello and piano, quartets for wind instruments, sextet, a musical joke, etc. are mentioned. Passionate for the opera, he composed 17 works, among which the most famous, played today on the stage of all the theaters of the world's works, are: Seraphion, Figaro's Wedding, Don Giovanni, Cosi fan tutte, Enchanted Flute. He also composed 19 plays, singing, soprano and orchestra motes, orchestra "Die Schuldigkeit des ersten Gebots" and "Requiem" in re minor. What is characteristic of his music is the variety of characters and images created, their alternation with speed, caught in the performance of the musical discourse. The eternal dilemma of Mozart's musician is the realization of the "complicated simplicity" of his works. The interpreter must have the inner mobility that allows him to move quickly and naturally, from the suggestion of a state, an expression, a character, an image to another. All this must be accomplished by a clear, diverse sound, with many contrasts, different stamps, in a natural and convincing phrasing.
Keywords: *chamber music, musical language, interpretative technique.*

1. Trio în Sib Major K. 502

În **Partea I** a ***Trio*-ului cu pian K. 502**, partitura pianistică este limpede, neîncărcată armonic, dar cu un pronunţat caracter cromatic în liniile melodice şi bogat ornamentată cu triluri (m. 11, m. 45-48, m. 67, m. 160-163, m. 183), apogiaturi scurte şi lungi şi motive melodice cu aspect de grupet (m. 23-27, m. 32, m. 34-35, m. 100-101, m. 106-107, m. 138-139). Tema I, în terţe şi apoi în sexte în *legato*, necesită o digitaţie adecvată, căci cromatismele şi *ostinato*-urile în *non-legato* nu permit utilizarea pedalei decât pe valorile lungi şi pe începutul timpului 3, de aceea propunem o digitaţie cu deget de legătură (*legato* în sopran). Întrucât toate trilurile scurte, pe optimi şi şaisprezecimi, sunt plasate pe acelaşi sunet cu cel anterior, propunem începerea trilului cu sunetul

[1]Associate Professor, PhD., „George Enescu" University of Arts, Iași, Romania.

superior. Apogiaturile scurte se realizează cu ridicarea anterioară a mâinii pentru energia articulării, iar cele lungi (realizate în acelaşi mod) pentru sublinierea lor. Registrul mâinii stângi este predominant mediu şi acut (m. 20-25, m. 34-36, m. 49-51, m. 68-69, m. 80-81, m. 99-108, m. 111, m. 150-151, m. 149-151, m. 164-165, m. 183-189, m. 195-196), în cheia *Sol*, dar faptul că schimbările de registru sunt precedate de pauze facilitează deplasarea mâinii stângi. Scriitura este predominant dialogată, cu preluări de voci sau răspunsuri între mâna dreaptă şi vioară. În cazul răspunsurilor din m. 17-20, m. 104-107, m. 134-139, *ostinato* acordic necesită o emisie în *staccato*, suplă, iar motivele melodice în *legato* se vor realiza cu o sonoritate diminuată. Dificultăţile acestei prime părţi sunt constituite de prezentările tematice în terţe şi sexte, de digitaţia în pasajele cu caracter cromatic, de pasajele de triluri şi de emisia sonoră, în special a mâinii stângi, care evoluează de la registrul foarte înalt, corespunzător registrului acut al mâinii drepte (m. 34-35), la cel grav (m. 59-62, m. 130-131, m. 146-148). Dacă salturile spre registrul acut sunt precedate de pauze, salturile spre registrul grav sunt uneori în mers melodic continuu (ca în m. 147, salt de două octave), de aceea propunem emisia primului sunet în *staccato* şi utilizarea pedalei în salt, pentru a obţine efectul de *non-legato*.

Partea a II-a a lucrării se caracterizează printr-o linie melodică bogat ornamentată: apogiaturi, grupete, triluri şi ornamente lungi, integrate metric. Aceste motive melodice cu funcţie ornamentală sunt de tipul apogiaturii: (m. 17, m. 23, m. 30, m. 37, m. 38, m. 53, m. 85-86, m. 97), de tipul mordentului (m. 73, m. 101, m. 105) şi al grupetului (m. 98, m. 93, m. 91, m. 77, m. 79, m. 81, m. 65, m. 67, m. 31). De asemenea, partitura pianistică mai include şi pasaje de velocitate cu contur ornamental (m. 4, m. 7, m. 18, m. 19, m. 29, m. 30, m. 39, m. 43, m. 54, m. 55, m. 88, m. 94, m. 95, m. 103, m. 106, m. 108, m. 109). Toate aceste contururi ornamentale ale liniilor melodice sau ale motivelor se realizează preponderent în *legato*. Indicaţiile *non-legato* (din m. 103, m. 107m. 94) pot fi realizate în *portato*. Secvenţările arpegiate din m. 85-92 necesită aşezarea primului sunet (a basului), care poate fi subliniată şi prin aşezarea pedalei, doar pe acesta.

În **Partea a III-a**, pianul domină întregul ansamblu melodic şi ritmic, fie prin prezentări tematice preluate apoi de vioară ori de violoncel, fie printr-o linie melodică dinamizată ritmic prin *accelerando* sau *rallentando* de valori, care impune o gândire riguroasă a subdiviziunii timpilor şi o articulare egală. Linia melodică alcătuită din arpegii intercalate (frânte) necesită o digitaţie cu degete alternative şi cu flexibilitatea mâinii (extensii: 4-5 pe terţă, 5-2 pe sextă, 1-2 pe cvartă, 5-3 pe cvartă, 3-2 pe terţă mare etc., sau comprimări: 1-5 pe terţă mică, 3-1 pe secundă mică, 1-4 pe semiton ca în m. 22-30 şi 170-174). Figuraţiile de acompaniament în optimi sunt în emisie legată, iar dezvoltările melodice în triolete sunt cu tehnică *non-legato*. *Staccato*-ul este utilizat pentru ultimul sunet din motiv (m. 4-6, m. 67-71, m. 77-79, m. 82, m. 84-85, m. 93, m. 95, m. 97, m. 99, m. 142-144, m. 147, m. 149-150, m. 226-227) fără accentuarea acestuia, sau în secvenţările preluate de la vioară (m. 41-43, m. 117-126, m. 185-187). În m. 121-126 secvenţele sunt în registrul grav, cu salturi la mâna stângă şi solicită un *staccato* energic, de mare precizie. De asemenea, precizia emisiei se impune întrucât fragmentul este dominat de poliritmie (mâna stângă - binar, mâna dreaptă - ternar) şi de scriitura polifonică. Ornamentaţia este bogată în:

1. apogiaturi - scurte - m. 1-2, m. 60-63, m. 66, m. 69, m. 81-82, m. 145-146, m. 204-207, m. 221-225 - realizate pe timp, cu valoarea notată în partitură (şaisprezecimi), cu ridicarea anticipată a mâinii (m. 3, m. 67-79, m. 82, m. 137-144, m. 147, m. 226-227)
- lungi - la valoarea de şaisprezecime
- la valoarea de optime (m. 45, m. 189), realizate în *legato*
2. grupete - pe timp - m. 19, m. 24, m. 163, m. 165, m. 166 - realizate cu ridicarea anticipată a mâinii, pe a doua optime a timpului
3. triluri - începute cu nota de bază
- fără încheiere - m. 7-8, m. 86-87
- cu încheiere în valori de şaisprezecimi - m. 213

Ambitusul Părţii a III-a este foarte amplu, iar pasajele de game ascendente au caracter cromatic (m. 64, m. 208-209), cu digitaţie asimetrică şi prezintă dificultatea unei emisii sonore egale, în *non-legato*. Gamele descendente sunt mai accesibile, atât cele ternare (m. 100-102, n. 104, m. 106,

m. 214-218), cât şi cele binare în terţe (m. 131-132, m. 135-136). În aceste cazuri, dificultatea apare la preluările de la mâna dreaptă la mâna stângă: pentru egalitate sonoră, mâna dreaptă utilizează tehnica *non-legato*, iar mâna stângă, în registrul inferior, în *staccato.* Partea a III-a a *trio*-ului se caracterizează printr-o mare varietate a manierelor de emisie, prin elemente de virtuozitate (ornamente rapide, salturi, arpegii) şi printr-o sonoritate diversă şi suplă.

2. Trio în Mib Major KV 498

Prima parte a lucrării prezintă o partitură pianistică spaţiată, în care problematica esenţială o constituie adaptarea sonorităţilor la acest ansamblu atât de eterogen. Astfel, tema a II-a prezentată de clarinet (în expoziţie) şi de violă (în repriză) este acompaniată la pian prin figuraţii armonice similare. În prezentarea de către clarinet (m. 25-31), pianul poate susţine acompaniamentul cu o sonoritate mai deschisă, datorită timbrului mai pătrunzător al instrumentului. În prezentarea tematică a violei însă (m. 98-106), pianul trebuie să utilizeze o sonoritate mai închisă, şi propunem în acest sens emisia cu articularea degetelor de lângă clape, o articulare mai susţinută, mai redusă dinamic. De asemenea, prezentarea temelor I şi a II-a de către pian (m. 13-15, m. 86-88, m. 107-108 - tema I, şi m. 35-44-tema a II-a) este acompaniată de violă prin figuraţii arpegiate, susţinute de pedala clarinetului. În aceste fragmente, viola necesită o sonoritate mai susţinută, iar pianul poate utiliza în prezentarea temei a II-a emisia *portato*, pentru sincronizarea sonoră cu viola. Linia melodică este ornamentată cu *grupet* încadrat metric, iar suprapunerile instrumentale la octavă sau terţă (m. 1, m. 5, m. 15, m. 88) prezintă dificultatea sincronizării metrice. Propunem în acest sens sincronizarea respiraţiei ansamblului între cele două semne de *legato*. Un alt tip de grupet îl reprezintă grupul de două sunete ascendente (m.4, m. 8, m. 77, m. 81) care se cântă încadrat metric, cu sublinierea primului sunet din grup, care devine parte accentuată de timp. Grupetele notate convenţional (m. 43-44) sunt plasate pe optimi cu punct şi se realizează sub formă de triolet. Apogiaturile (m.3, m. 7, m. 38, m. 76, m. 80) sunt plasate pe optimi şi se interpretează ca apogiaturi scurte, anticipate. Trilul din măs. 46 are valoare de pedală, şi se realizează în creştere dinamică, întrucât susţine o gamă cromatică ascendentă, cu valoare de cadenţă la dominantă.

Partea a II-a, în prima secţiune, are o scriitură egală sub aspect metro-ritmic, dar cu contur acordic, cu octave la mâna stângă, în *non legato* (m.1, m. 5, m. 28, m. 34-36) şi în *legato* (m. 13, m. 29). Octavele în *legato* necesită pedala pentru realizarea legăturii. Un alt aspect tehnico-expresiv în această secţiune îl reprezintă contrastul dinamic, care se realizează cu ridicarea mâinii şi a pedalei între cele două nuanţe contrastante. Acest procedeu este facilitat de legăturile specificate în partitură, legături care se întrerup între nuanţele contrastante. Această secţiune nu prezintă nici un ornament. În secţiunea a II-a, primul fragment (**b**) cu caracter acordic, conţine triluri pe începutul frazei de răspuns. Emisia este în *non legato*, cu excepţia pasajului cromatic descendent (m. 55-57), în *legato*. Al doilea fragment ($\mathbf{b_v}$) alternează pasaje de triolete la mâna dreaptă şi la mâna stângă. Dificultatea constă în digitaţia incomodă, în special la mâna stângă, precum şi în imitaţia tip *canon*, anacruzică, din măs. 98-101, datorită asimetriei metrice şi mersului contrar între cele două mâini.

Partea a III-a conţine elemente de virtuozitate pianistică prin pasajele de velocitate (m. 24-28, m. 43-58, m. 178- 184, m.197-200, m. 209-211), de tip arpegiat sau de tip broderie, cu digitaţii incomode şi cu uşoare asimetrii melodice. De asemenea, pasajul în triolete (m. 108-115) prezintă dificultatea unor salturi în tempo rapid şi în mers contrar între cele două mâini. Acest pasaj se realizează în *non legato*, iar pedala se poate utiliza pe începutul timpilor, pentru sublinierea lor sau pentru a susţine salturile. Un alt element de dificultate tehnico-interpretativă îl reprezintă terţele tematice (m. 116-119, m. 124-127, m. 146-149), care includ un triolet în şaisprezecimi, în *legato*. Acest procedeu necesită sincronizarea grupelor de degete în viteză şi o digitaţie adecvată, fie cu 1-1 pe baza ultimelor două terţe, fie cu întoarcere. De altfel, terţele sunt un interval caracteristic al acestei părţi. Ornamentaţia este redusă la:
- apogiaturi lungi în primul pasaj de virtuozitate (m. 43-44) şi apogiaturi scurte în fragmentele cu caracter cromatic şi modulatoriu (m. 137, m. 159) şi în ultima apariţie tematică (m. 185).

- grupete notate convenţional, plasate pe valori punctate (m. 11, m. 61, m. 187), interpretate sub formă de triolet.
- triluri de tip scurt fără încheiere (m. 31, m. 34) sau de tip pedală concluzivă (m. 50), cu încheiere specificată.

Trio KV 498 conţine o complexă scriitură pianistică, în special în finalul lucrării, prin elementele de virtuozitate şi prin exigenţele unei sonorităţi adecvate componenţei eterogene a ansamblului. Scriitura dialogată, imitaţiile şi scriitura în contrapunct, precum şi contrastele dinamice (***fp***) sunt elemente care impun pianistului supleţe şi rafinament în emisia sonoră.

3. Trio în Mi Major K. V. 542

Trio în Mi Major **K. V. 542** - Sub aspect tehnico - interpretativ, **prima parte** a *trio*-ului prezintă particularitatea utilizării frecvente a registrului acut la mâna stângă şi a restrângerii ambitusului pianistic (m. 18-24, m. 62-67, m. 99-101, m. 152-163, m. 221-224, m. 240). Frecventele înlocuiri de mâini, ca şi saltul mâinii stângi peste mâna dreaptă (m. 160-161) implică utilizarea pedalei (pentru *legato*-ul în pasaj) şi controlul calităţii sonore, articularea degetelor la preluarea de voci între cele două mâini. Partitura pianistică prezintă dificultatea tonalităţii Mi Major, incomodă sub aspectul digitaţiei, şi a unei linii melodice încărcate de cromatisme (cu dubli - diezi şi chiar bemoli) care accentuează dificultatea digitaţiei. Pasajele de velocitate sunt reprezentate de game rapide şi arpegii. Ornamentele sunt prezente fie în scriitură convenţională (apogiatură, grupet), fie integrate metric (m. 48-49). Întrucât apogiaturile preced valori scurte (şaisprezecimi), ele se realizează anticipat (m. 102-103, m. 117-119), iar trilurile pe valori scurte (m. 183-184) pot fi înlocuite de mordent, datorită *tempo*-ului rapid. Grupetele sunt plasate în două situaţii:
1. pe valoare punctată (m. 27, m. 36, m. 166, m. 175), în acest caz, mâna se ridică înainte de grupet, *legato*-ul fiind realizat de pedală.
2. pe valoarea reală a timpului (m. 40, m. 78, m. 80, m. 179, m. 219, m. 220).

Sonoritatea, în special în pasajele de velocitate, trebuie redusă (prin articularea suplă a degetelor şi emisie preponderent *non-legato*) pentru a nu estompa linia melodică a viorii şi violoncelului şi pentru a nu crea un dezechilibru sonor cu pasajele *solo*.

Partea a II-a este dominată de formule punctate, cu valoare de ornament. De altfel, cu excepţia trilurilor şi a grupetelor integrate metric (m. 33, m. 35, m. 41, m. 97, m. 98), acesta este singurul mod de ornamentare. Partitura pianistică este dinamizată ritmic şi prin valorile mici (şaisprezecimi, treizecidoimi), precum şi prin poliritmia din cupletul **C**, cu inversarea tematică între cele două mâini: m. 56-63 - mâna stângă - elemente tematice binare, mâna dreaptă - figuraţie tematică de acompaniament, m. 54-67 - inversare de planuri sonore, m. 68-70 - revenire la primul plan. În tot acest fragment, mâna stângă păstrează registrul grav sau mediu, astfel încât emisia sonoră trebuie să fie suplă (în prezentările tematice) şi *non-legato* (în figuraţia ternară). O altă caracteristică a Părţii a II-a o reprezintă *legato*-ul anacruzic, caracteristic pentru motivul iniţial, realizat cu ridicarea anterioară a mâinii, dar fără accentuarea primului sunet din *legato*. Caracterul polifonic al părţii a II-a permite pianistului reliefarea mai conturată a motivelor (raportat la Partea I), păstrând aceeaşi supleţe sonoră (în *non-legato*, în pasajele de velocitate).

În **Partea a III-a** scriitura este dialogată, armonică sau polifonică:
1. Scriitura dialogată
a. prin preluări tematice de la un instrument la altul (m. 1-39, m. 74-87, m. 93-167, m. 201-214, m. 249-252). În prezentările tematice ale viorii şi violoncelului, pianul păstrează un rol de acompaniament, prin *ostinato* şi pedale, cu emisie suplă şi cu sublinierea *ostinato*-ului, păstrând tehnica *non-legato* şi estompând figuraţia de optimi.
b. prin alternarea pasajelor de virtuozitate cu caracter de poliritmie latentă:
- vioara - ritm ternar - m. 41-51, m. 168-179
- pianul - ritm binar - m. 52-62, m. 170-190

Aceste fragmente se evidenţiază prin caracter melodic arpegiat şi prin identitatea planurilor tonale între pasajul viorii şi cel următor, al pianului. Dificultatea pianistică a acestor pasaje de virtuozitate constă în preluările arpegiilor de la o mână la alta şi în plasarea motivelor tematice la mâna stângă, *în legato*, suprapuse cu şaisprezecimile *non-legato* de la mâna dreaptă (m. 52-54, m. 180-182).
2. Scriitura armonică - reprezentată de mersul paralel a două voci, este prezentă doar între vioară şi violoncel (m. 24-27 şi m. 30-31 - la octavă; m. 96-98, m. 129-136, m. 145-149, m. 156, m. 162-165, m. 73-74 - mers contrar; m. 119 şi m. 228-234 - la terţă), cu excepţia fragmentelor în care pianul suprapune la decimă formula ternară preluată de pasajul de virtuozitate al viorii, cu legăturile specifice (m. 220-221), sau motivul tematic este prezentat la octave, la mâna stângă (m. 232), sau în care dublajul este realizat între vioară şi mâna dreaptă (m. 87-92, m. 215-217). În acest ultim caz, emisia pianului va fi un *staccato* scurt, precedat de scurtarea ultimului sunet din *legato*, pentru sincronizarea cu vioara.
3. Scriitura polifonică este reprezentată prin intrările în *stretto* (m. 63-69, m. 191-196, m. 234-237) dintre vioară şi mâna dreaptă. Frazele sunt de fiecare dată în registrul acut şi au un caracter liric, legat, cu sens dinamic descendent, pentru a permite intrarea viorii. În aceste pasaje, pedala se poate exclude (*legato*-ul fiind realizat din braţ) sau se poate utiliza doar pe debutul timpului întâi din măsură.

Dificultatea ultimei părţi a *trio*-ului constă în suprapunerea unor maniere diferite de emisie (*legato - non-legato, staccato - non-legato*), în digitaţie (datorită tonalităţii *Mi Major*, cromatismelor cu dubli diezi, pasajelor de virtuozitate cu caracter arpegiat, terţelor suprapuse la ambele mâini, în sens contrar) şi în diversitatea manierelor de emisie (*staccato*, *non-legato*, legături anacruzice şi sincopate). Ornamentele sunt aceleaşi ca în Partea I şi se realizează în acelaşi mod.

4. Trio în Do Major KV 548

Spre deosebire de *Trio-ul* în *Mi Major*, **Trio KV 548 în *Do Major*** prezintă o scriitură mai densă, cu frecvente apariţii la unison, fie între cele trei instrumente, fie între grupuri de voci (vioară - violoncel, de exemplu). Tehnica pianistică este mult mai dinamizată, iar planurile nuanţelor prezintă un caracter puternic contrastant. În **Partea I** registrele celor două mâini sunt depărtate, cu evoluţii contrare (m. 84-85) şi cu frecvente dublaje la octavă (m. 1-4, m. 53-58, m. 63-65, m. 70-73, m. 104-106, m. 171-176). Tehnica de octave este utilizată frecvent, fie în figuraţie de acompaniament cu deschiderea mâinii de o octavă (m. 16-19, m. 120-125), fie în octave melodice (m. 49, m. 61, m. 155-156, m. 179), ceea ce presupune o mare lejeritate a antebraţului, datorită *tempo*-ului rapid. Articularea degetelor implică egalitate, viteză şi supleţe, datorită numeroaselor pasaje de agilitate, ornamentelor (în special, triluri) şi prezenţei frecvente a terţelor armonice în prezentările tematice. Apogiaturile lungi sunt integrate metric (m. 8-9, m. 111-112) şi se realizează cu aşezare pe primul sunet. O dificultate sporită o constituie figuraţiile de acompaniament ale mâinii stângi în registrul grav (m. 16-19, m. 120-126) în care articularea degetelor trebuie să fie puternică şi *non-legato*, tehnică dificilă datorită vitezei pasajelor, registrului grav şi rolului de acompaniament al mâinii stângi (nuanţă mică). Specificaţiile dinamice din partitură sunt sumare şi se referă la nuanţa generală a unui fragment, de aceea propunem nuanţele în ecou pentru frazele care se repetă, având în vedere că acestea constituie un mod stabil de tratare tematică în partea I. Aceste fraze pot fi de doi timpi (m. 20-22, m. 28, m. 126-128, m. 134) sau de o măsură întreagă (m. 45-46, m. 151-152). Scriitura în *stretto* din începutul dezvoltării necesită accentuarea sunetului iniţial, atât la pian, cât şi la grupul vioară - violoncel şi relaxarea imediată (deci, fără utilizarea pedalei) pentru a reliefa intrările dialogate. Utilizarea constantă a registrului acut la pian este destinată pasajelor în *piano*, (m. 90-101, m. 118), iar în dialogul cu violoncelul şi vioara, pianul poate utiliza o emisie mai aşezată, cu vârf de pedală pe fiecare optime pentru sincronizarea cu rezonanţă a violoncelului. Legăturile sincopate din m. 141 se realizează cu accentuarea primului sunet din *legato* şi cu diminuarea celui de-al doilea, ca

şi legăturile uzuale pe timp. Prima parte a *trio*-ului în Do Major este caracterizată de contrastul dinamic, constrastul de emisie şi de virtuozitatea partiturii pianistice.

Partea a-II-a a lucrării este dominată de scriitura dialogată, cu o prezenţă mult mai activă a violoncelului, care preia rolul de *ostinato* al mâinii stângi şi continuă linia melodică a pianului. În acest context partitura pianistică se conturează prin pasaje *solo* (m. 1-7, m. 15-16, m. 20-23, m. 38-39, m. 41-43, m. 45-47, m. 54-55, m. 56-63, m. 75-78, m. 87-88), pasaje de acompaniament (m. 9-11, m. 64-68, m. 83-86) şi pasaje de intervenţii tematice (m. 12-14, m. 17-19, m. 24-32, m. 40-44, m. 46, m. 48-49, m. 50-52, m. 69-74, m. 79-82, m. 89-93). Pasajele *solo* aparţin:

a. temei I (m. 1-7, m. 60-62), cu caracter cantabil, legat, susţinut, în care măsura a treia are rol ornamental, în *staccato* suplu. Ultimele patru sunete ale măsurii, în *legato*, realizează o creştere dinamică prin însăşi maniera de emisie.

b. a temei a II-a (m. 20-23, m. 75-78), cu caracter contrastant: două măsuri în *staccato* suplu, cu sens melodic descendent şi cu dinamică în ecou (datorită repetării) şi două măsuri cu frază în *legato*, cu sens ascendent şi apoi descendent. *Ostinato* de la mâna stângă se realizează printr-un *non-legato* susţinut, pentru a evita utilizarea pedalei. Aceasta poate fi utilizată pentru *legato* în cazul saltului de la mâna stângă (m. 22, m. 77), motivată şi de necesitatea susţinerii valorii mari (pătrime cu punct de la mâna dreaptă).

c. cu rol ornamental (m. 15, în *legato*), frază cu contur sinuos, care impune respectarea dinamică a conturului şi sublinierea sunetului *Sol*. Un alt moment ornamental îl reprezintă m. 87, în caracter cromatic descendent, în emisie evolutivă, de la *staccato* suplu (în acut) spre *non-legato* (în final).

d. cu rol de dialog (m. 38-39), în *staccato* scurt, la mâna stângă (în registrul grav) şi în *non-legato* la mâna dreaptă (în registrul mediu spre acut), mai ales că fraza este reluată de violoncel.

e. cu rol tranzitoriu (m. 45-47, m. 54-55), cu combinaţii de *legato* (*legato* sincopat în m. 45 şi *legato* în contratimp în m. 54). Indiferent de plasarea metrică a *legato*-ului, el păstrează aceeaşi configuraţie (cu aşezare pe primul sunet şi cu al doilea diminuat) ca în prezentarea normală (pe timp).

Pasajele de acompaniament sunt fie de tip figuraţie (în *legato*), fie *ostinato* (în *non-legato*). Pedala se poate utiliza în debutul timpului sau al fiecărei optimi din *ostinato*. Pasajele de intervenţii tematice sunt reprezentate de game, de cele mai multe ori cu caracter cromatic (în *staccato*, care exclud utilizarea pedalei) sau în *legato*, cu *ostinato* acordic în *non-legato*. Dificultatea pianistică a acestei părţi constă în alternarea procedeelor de emisie şi în sonoritatea susţinută, cu intervenţia redusă a pedalei.

Partea a III-a are un caracter dinamic, datoriă pasajelor de virtuozitate, reprezentate de gamele şi pasajele cromatice (m. 40, m. 42, m. 93, m. 96, m. 105, m. 107, m. 109), de acompaniamentul arpegiat (m. 25-29, m. 158-162) şi de gamele şi arpegiile cu caracter de broderie (m. 39, m. 41, m. 43-45, m. 49-51, m. 87, m. 89, m. 106, m. 108, m. 110-111, m. 116-119, m. 172-173, m. 176-177, m. 187, m. 189). În pasajele de acompaniament arpegiat, în *legato*, pedala este utilă, atât pentru salturi, cât şi pentru sublinierea timpilor tari. De asemenea, pedala poate fi utilizată în pasajele de *legato* şi în debutul secţiunii **C** (în sexte şi terţe armonice), pentru a facilita emisia cantabilă şi pentru a sublinia timpii 1 şi 4. Salturile intervalice, acompaniamentul de tip tril măsurat de la mâna stângă şi suprapunerea unor tehnici ca *staccato* şi *legato*, sau *legato* şi *non-legato*, sunt elemente de virtuozitate instrumentală.

5. Trio în Sol Major KV 564

Trio KV 564 în *Sol Major* se caracterizează prin simplitate şi limpezime a partiturii pianistice. În **Partea I**, pianul are rol predominant de acompaniament, prin pasaje de velocitate reprezentate de motive ornamentale (m. 6-14, m. 18-19, m. 32, m. 83, m. 85-91, m. 96, m. 108), arpegii frânte (m. 15, m. 21, m. 38, m. 45, m. 50, m. 52, m. 68, m. 70, m. 72, m. 92, m. 114), game (m., 17, m. 30-31, m. 76-77, m. 106-107, m. 113) şi figuraţii în terţe sau octave melodice (m. 42-45, m. 54-56, m. 74-75). Datorită varietăţii melodice, propunem ca sunetele care încep o secvenţă cruzică (m. 9-14, m. 18, m. 21, m. 32, m. 55-56, m. 74-75, m. 86-91, m. 96-97, m. 108) precum şi

sunetele cruzice din arpegiile frânte să fie subliniate cu pedală scurtă, pentru ca accentuarea să fie fără duritate. Acompaniamentul acordic anacruzic (m. 23-29, m. 36, m. 99-105, m. 111) se realizează prin aşezarea cu pedală pe timpii 1 şi 3 şi în manieră *staccato*, cu emisie redusă, iar acompaniamentul cruzic, în acorduri (m. 33-34, m. 106-107, m. 109-110), se cântă cu diminuarea sonorităţii de la timpul 3 către final. Ornamentaţia este restrânsă datorită conturului melodic sinuos, cu aspect de velocitate, singurele ornamente fiind trilurile (m. 38-40, m. 62, m. 114-116) şi grupetele din m. 59, care se realizează sub formă de triolet pe valoarea punctului. Dificultatea tehnico-expresivă a acestei părţi constă în alternarea suplă şi rapidă a manierelor de emisie (*legato* cu *staccato* - m. 94-95, *legato* de două şaisprezecimi - m. 20, *staccato* urmat de *legato* - m. 96), legăturile scurte şi tehnica preponderent *non-legato*. Fără a avea aspecte de virtuozitate, Partea I a *trio*-ului are un caracter deschis, strălucitor, datorită limpezimii partiturii, tonalităţii *Sol Major*, şi simplităţii ritmico-melodice.

În **Partea a II-a** a lucrării, partitura pianistică prezintă aceeaşi simplitate şi limpezime ca în Partea I. **Tema** este cantabilă, cu emisie preponderent *legato* la mâna dreaptă, iar acompaniamentul se constituie în general din intervenţii armonice ale mâinii stângi, în *non-legato*. În **Variaţiunea I**, tema, expusă de vioară, este dezvoltată melodic şi ritmic (prin diminuţie), cu contur arpegiat, în *non-legato* şi cu salturi, iar acompaniamentul este simplificat, redus la o singură voce, de asemenea în *non-legato*. **Variaţiunea a II-a** inversează prezentările: violoncelul prezintă tema, iar mâna stângă o dezvoltă melodic. Întrucât registrul este grav, propunem emisia în *staccato* la mâna stângă. Comentariile armonice ale mâinii drepte, în *legato*, necesită diminuarea nuanţei, pentru a nu încărca sonor ansamblul. În **Variaţiunea a III-a** tema este prezentată de vioară, iar pianul o dezvoltă melodic şi ritmic (în triolete), la mâna dreaptă, în *non-legato*. Acompaniamentul mâinii stângi este şi mai simplificat, redus la punctarea câte unui timp sau doi (timpii 2 şi 3) din măsură, cu emisie diminuată ca intensitate. Propunem de asemenea emisia în *staccato* la mâna stângă, în special pentru timpii slabi (2 şi 3). **Variaţiunea a IV-a** se caracterizează în prima secţiune prin preluări în *stretto* între mâna dreaptă, mâna stângă şi grupul vioară-violoncel, în dublaj la octavă. Emisia este preponderent în *legato*, cu sublinierea primului timp. În a doua secţiune, scriitura este dialogată între grupul vioară-violoncel şi ambele mâini ale pianului, în mers paralel, în *legato*, cu un contur mai accentuat, prin utilizarea pedalei pe timpul 1. **Variaţiunea a V-a** aparţine aproape în întregime pianului. Datorită modulaţiei la *do minor* şi simplităţii liniei melodice, emisia în *legato* poate fi susţinută de utilizarea pedalei pe începutul primului timp. **Variaţiunea a VI-a** reia tonalitatea *Do Major*, iar scriitura contrapunctică dintre vioară şi violoncel este susţinută de suportul melodic, în diminuţie ritmică (treizecidoimi), al mâinii drepte. Mâna stângă punctează timpii 2 şi 3 şi poate imita *pizzicato* de contrabas, prin *staccato* cu vârf de pedală. În **Coda**, vioara preia linia melodică a pianului din ultima variaţiune (din prima secţiune), iar pianul prezintă o linie derivată din a doua secţiune a temei, cu caracter legat. Mâna stângă susţine un *ostinato* permanent *Do*. Propunem, pentru obţinerea aceluiaşi efect de *pizzicato*, emisia acestui pasaj în *staccato* la mâna stângă.

Partea a III-a are un caracter de dans, datorită formulei punctate şi ritmului ternar. Propunem, pentru realizarea caracterului, sublinierea mai accentuată, cu utilizarea pedalei, a timpului 1 şi sublinierea mai diminuată a timpului 4, în fragmentele tematice (m. 1-8, m. 17-20, m. 25-32, m. 37-44, m. 53-60, m. 130-133, m. 138-139, m. 145-150, m. 154-158). Fragmentele de acompaniament acordic (m. 9-16, m. 21-24, m. 33-36, m. 45-52, m. 76-79, m.84-87, m. 99-103) al temei viorii, necesită aceeaşi aşezare a timpilor 1 şi 4, la mâna stângă, dar cu sonoritate diminuată a acordurilor de la mâna dreaptă. Întrucât tema are caracter ritmic punctat, pedala poate fi utilizată pe valoarea lungă, precum şi pe timpii 1 şi 3 de la mâna stângă (din acompaniamentul acordic), pentru a sublinia başii. Acompaniamentul acordic se transformă în acompaniament arpegiat (în m. 61-67) şi propunem emisia în *legato*, în acest fragment (datorită nuanţei ample), cu sublinierea sunetelor de pe timpii 1-3 şi 4-6, pentru conturarea pulsaţiei ritmice. Prin opoziţie, acompaniamentul în arpegii contrare (m. 117-129 şi m. 134-137) necesită o emisie în *non-legato* pentru a nu încărca sonor ansamblul. Tot în acest sens, propunem diminuarea nuanţei (emisia în *mf*), cu sublinierea timpilor 1-3 şi 4-6 prin intervenţia pedalei. Finalul Părţii a III-a prezintă dificultatea acompaniamentului figurat în registrul

grav, la mâna stângă, în nuanţă redusă (*p*), care impune o emisie precisă, în *non-legato*. De asemenea, dificultatea acestui pasaj o reprezintă salturile în octave, realizate prin degetul 5. Ornamentaţia este redusă la apogiaturi scurte (m. 72-75, m. 80-83, m. 88-90) şi la trilurile cu încheiere (m. 143 şi m. 153). Fără a prezenta un caracter de virtuozitate, *Trio* în *Sol Major* KV 564 impune claritate în emisie şi conducerea îngrijită a liniilor melodice, cu intervenţii controlate ale pedalei, datorită scriiturii simple şi transparente.

6. Cvartetul în sol minor KV 478

Cvartetul în sol minor KV 478 prezintă particularitatea unei scrituri complexe, cu frecvente suprapuneri între cele cinci voci, cu suprapuneri de tip polifonic sau paralel între voci opuse (mâna dreaptă - în acut, şi viola sau violoncelul - în grav) şi cu preluări tematice în registre opuse. În **Partea I**, unisonul între toate vocile ansamblului (m. 1-2, m. 5-6, m. 11-14, m. 206, m. 224-225, m. 228-229, m. 247-251) necesită o sonoritate amplă a pianului, cu emisie susţinută, în contrast cu fragmentele care le succed (reduse la mâna dreaptă a pianului în acut, sau la cele trei instrumente de coarde în grav, cu excepţia ultimului fragment, din final). Dublajul cu viola (m. 96-97, m. 220-221) impune o emisie neaccentuată, datorită registrului acut al mâinii drepte şi nuanţei reduse (*p*). Fragmentele în care pianul acompaniază melodic grupul instrumentelor de coarde (m. 124-132) se realizează cu sonoritate amplă, susţinută, cu sublinierea basului. Fragmentele de acompaniament figurat al temei (m. 32-36, m. 152-156) se realizează în *non-legato*, cu sublinierea prin pedală a basului de la mâna stângă. Scriitura polifonică (m. 45-49, m. 165-169) dintre tema I (mâna stângă şi mâna dreaptă, în *stretto*) şi tema cantabilă a violoncelului necesită sublinierea primului sunet prin pedală şi diminuarea nuanţei, pentru a accentua intrările în *stretto* şi a detaşa linia melodică a violoncelului. De altfel, toate intrările în *stretto* se realizează în acelaşi mod, cu sublinierea primului sunet şi cu diminuarea nuanţei către finalul secvenţei (m. 73-77 între mâna dreaptă şi vioară). Acompaniamentul în *ostinato* de la mâna stângă (m. 32-36, m. 57-64, m. 96-97, m. 152-156, m. 178-184, m. 220-221) necesită reducerea valorilor (prin *staccato*) şi utilizarea pedalei. Ornamentaţia este reprezentată de triluri fără încheiere (m. 4, m. 8, m. 106, m. 143), cu încheiere (m. 87, m. 177, m. 210), apogiaturi lungi (m. 74, m. 104, m. 197) şi scurte (m. 96-97, m. 220-221) şi grupete (m. 15, m. 109). Grupetul din m. 15 se realizează sub formă de triolet, cu ridicarea anticipată a mâinii, iar grupetul din m. 109 ocupă întraga valoare a sunetului, sub forma unui grup de patru treizecidoimi. Dificultatea acestei părţi constă în adaptarea sonorităţii pianului la temele expuse de violă sau violoncel, care impun o sonoritate redusă, cu emisie *non-legato* (nu *staccato*) şi cu intervenţia discretă a pedalei.

Partea a II-a este mai ornamentată decât Partea I (grupete pe notă cu punct în m. 3-4, m. 7, m. 11-12, m. 64, m. 77-78, m. 81, m. 136, m. 140, *arpegiato* anticipat în m. 138-139, apogiaturi lungi în m. 34, m. 106). Emisia este preponderent în *legato*, cu excepţia m. 39-40, m. 111-112 (*ostinato* cu emisie *non-legato* şi cu intervenţia pedalei pe fiecare sunet) şi m. 128-137 (acompaniamentul mâinii stângi în *non-legato* scurt, datorită registrului grav). Un alt element dominant îl constituie gamele cu sens general descendent, în *legato* cantabil la mâna dreaptă şi în nuanţă diminuată la mâna stângă.

În **Partea a III-a** sunt prezente elemente de virtuozitate (game rapide, pasaje de triolete sub formă de game sau arpegii, poliritmii), iar dublajele la octavă (m. 36-43, m. 170-171, m. 174-165, m. 337-340, m. 351-354), la decimă (m. 83-86, m. 261-265) şi pasajele armonice în terţe şi sexte sunt frecvente. Emisia sonoră se caracterizează prin alternarea manierelor *legato* şi *staccato* şi prin dominanţa manierei *non-legato*, în special în pasajele de virtuozitate şi în acompaniamentul în *ostinato*. Ornamentaţia este redusă la apogiaturi lungi (m. 50, m. 60, m. 62, m. 64, m. 231) şi triluri (cu încheiere integrată metric - m. 122, m. 130-132, m. 300, sau triluri lungi cu încheiere - m. 110, m. 288, m. 311-321). În cazul ultimului fragment citat, cu sunete cromatice descendente, trilul trebuie să fie continuu, dar cu accentuarea cromatismului. Cadenţa de la măsura 135 are caracter *ad libitum*, cu accelerarea *tempo*-ului pe linia melodică arpegiată descendentă şi cu *rallentando* pe linia

ascendentă. Sugerăm realizarea finalului cadenţei cu *cesură* înainte de reluarea temei. Caracteristica acestei părţi o constituie contrastul, ca nuanţe, manieră de emisie şi ca registru.

Lucrările analizate sunt diferite ca scriitură şi ca realizare tehnico-interpretativă. **Trio KV 502** are un caracter de virtuozitate, cu o ornamentaţie bogată şi cu frecvente schimbări de registre şi preluări de la o mână la alta a pianului, cu o emisie preponderent în *legato*. **Trio KV 564,** cu scriitură limpede şi simplă, cu ornamentaţie redusă, necesită precizie în alternarea manierelor de emisie precum şi în realizarea *legato*-urilor cu valori scurte (două sau patru optimi sau şaisprezecimi). **Cvartetul KV 478** are o scriitură complexă, de tip polifonic, astfel încât sonoritatea este amplă şi diversă, cu ornamentaţie redusă şi cu elemente de virtuozitate. Dificultatea emisiei sonore constă în diversitatea de nuanţe, adaptată la sincronizarea cu instrumentele de coarde, în special cele grave, viola şi violoncelul.

7. Cvartetul în Mib Major KV 493

Partea I a cvartetului, cu scriitură pianistică mai limpede decât în cele două *trio*-uri se caracterizează prin articularea scurtă a *ostinato*-urilor din registrul grav (m. 1-4, m. 39-41, m. 89-92, m. 148-151, m. 190-192, m. 25-238). Figuraţiile de acompaniament de la mâna stângă (m. 16-23, m. 78, m. 100-105, m. 162-170, m. 224) pot fi realizate în *legato*, cu pedală pe timpii 1 şi 3, datorită sonorităţii ansamblului (pedale susţinute la instrumentele de coarde). Figuraţia de acompaniament în optimi de la mâna dreaptă (m. 30-41, m. 66-79, m. 193-196, m. 205, m. 212), ca şi cea în şaisprezecimi (m. 120-123, m. 144-145, m. 244-247), pot fi realizate de asemenea în *legato*, căci reprezintă desfăşurări melodice ale unor acorduri. În aceste cazuri, şi mâna stângă are o emisie mai susţinută, iar pedala poate fi utilizată în debutul timpilor tari. În secvenţările motivice din m.108-117, m. 131, m. 134, primul sunet al motivului se aşează, fără accent, astfel încât pedala poate fi utilă. Emisia este preponderent în *legato*, susţinută, amplă, iar *staccato*-ul tinde spre *non-legato*, datorită ponderii sonore a instrumentelor de coarde (în special, a coardelor grave). Ornamentele sunt reprezentate de apogiaturi şi grupete, realizate în acelaşi mod (ca la cele două *trio*-uri analizate).

În **Partea a II-a**, partitura pianistică este mai dinamizată, prin prezentări tematice mai frecvente acompaniate de ansamblul de coarde (m. 39-42, m.110-113), prin scriitură dialogată (m. 6-8, m.15-19, m. 70-77) sau prin transformarea ritmico-melodică a acompaniamentului în linie melodică (m. 36-38, m. 56-69, m.107-109, m.124-131). *Arpegiato*-urile se realizează anticipat, ultimul sunet fiind sincronizat cu acordul de la mâna stângă. Sonoritatea este cantabilă, în *legato*, iar sunetele detaşate se realizează prin *non-legato,* cu utilizarea pedalei fie pe timp (m.15-18, m. 85-87), fie între timpi (m. 27-31, m. 98-102). Dificultatea pianistică a acestei părţi constă în dinamica (de obicei redusă) a pasajelor de velocitate şi în realizarea unei sonorităţi legate, amplă dar nu puternică.

Partea a III-a este dominată de scriitura dialogată, în care pianul *solo* alternează cu grupul instrumentelor de coarde, în ipostaza *solo* sau în preluări motivice (m.126-139, m. 225-238, m. 247-250, m. 334-352, m. 398-409). Datorită scriiturii preponderent solistice, partitura pianului prezintă în această parte elemente de virtuozitate, velocitate, salturi, alternarea ritmului binar cu cel ternar, poliritmie (m. 58, m. 60, m. 62, m. 266, m. 268, m. 270), pasaje de octave melodice (m.387, m.389) şi arpegii cu deschiderea mâinii de o octavă (m. 57-64, m. 266-272). Sonoritatea este strălucitoare, suplă, datorită predominanţei emisiei în *staccato* şi *non-legato,* a apogiaturilor scurte, aproape simultane cu sunetul de bază şi a alternanţei rapide a manierelor *staccato* şi *legato*. Sub aspectul pianistic, *trio*-urile cu pian analizate se caracterizează prin strălucire tehnico-expresivă, virtuozitate şi încărcătură armonică, în special ***Trio* KV 548 în *Do Major***. ***Cvartetul* cu pian KV 493 în *Mib Major*** este mai limpede, mai accesibil din punct de vedere pianistic, dar solicită o sonoritate mai amplă, mai caldă (dar fără asperităţi) datorită dominanţei sonorităţilor grave (violă şi violoncel) în ansamblu.

8. Divertismentul în Sib Major KV 254

Prima parte a *Divertismentului* în *Sib Major* este diversă din punct de vedere pianistic, deşi nu prezintă dificultăţi majore. Scriitura este dominată de sunetele duble - terţele, sextele şi octavele, în *staccato* sau *non legato*, precum şi de arpegierea melodică a acordurilor (m. 50-53,m. 58-61, m. 183-186, m.191-194), care necesită aşezarea pe primul sunet al grupului, fără accent însă. Ornamentele sunt prezente sub formă de:

1. *grupetto* arpegiat - în tema I (m. 1, m. 9, m. 82, m. 134) - se realizează anticipat, pentru ca sunetul real să se sincronizeze cu vioara şi violoncelul.

2. - *tril scurt* cu încheiere încadrată în valoarea timpului (m. 17-20, m. 150-153) - tril cu două articulări, pentru a nu depăşi valoarea de optime. O altă posibilitate de redare ar fi prin grupet, rezultat dintr-o singură articulare de tril şi cele două şaisprezecimi de încheiere.

- *tril lung* plasat în finalurile cadenţiale (m. 73, m. 101), care necesită realizarea în *cresc*.

3. - *apogiaturi lungi*, notate convenţional (m. 15-16, m. 21-22, m. 55-57, m. 63-64, m. 74, m. 76, m. 168-169, m. 174-175, m. 188-190, m. 207, m. 209) - apogiatura devine şaisprezecime reală şi se realizează pe timp, cu degetul 4 (cu excepţia celei de la măs. 175), pentru a o sublinia, fără a o accentua. Deşi în ediţia utilizată aceste apogiaturi sunt în *non legato*, propunem emisia în *legato*, datorită sincronizării sonore a timpului 3 (pe care sunt plasate de cele mai multe ori) emis în *legato* celelalte voci.

- *apogiaturi scurte*, notate ca formule ritmice - şaisprezecime-optime cu punct (m. 45-49, m. 178-182), realizate cu subliniere prin ridicarea mâinii între formule.

Manierele de emisie cele mai frecvente sunt *staccato*-ul scurt (în special în registrul grav al mâinii stângi) şi *legato*-ul de două sunete, cu sublinierea primului sunet. Pedala poate fi utilizată pe începutul timpilor (vârf de pedală), pe *fp* şi pe structurile acordice.

Partea a II-a este ornamentată cu apogiaturi lungi (m. 8, m. 12-14, m. 24, m. 34-36) care devin valori reale (pe timp). Apogiaturile din temă (m. 4-5, m. 24-25), deşi sunt notate ca apogiaturi lungi, se realizează anticipat, întrucât preced o formulă punctată (care ar deveni sincopă, prin integrarea apogiaturii în valoarea timpului). Propunem emisia în *legato* pentru toate tipurile de apogiaturi, pentru a sublinia parte accentuată de timp. Un alt tip de ornament îl reprezintă *grupetul* notat în valori reale, specific temei a II-a (m. 7, m. 9, m. 15, m. 29, m. 31), care se realizează cu ridicarea anticipată a mâinii, pentru a sublinia primul sunet al grupului. Ca manieră de emisie, Partea a II-a este dominată de *legato* (în special în tema I) şi *non legato* (preponderent în tema a II-a). Pedala poate fi utilizată în acompaniametele acordice (m. 7, m. 9-13, m. 15, m. 17, m. 29, m. 31-35), pentru susţinerea fiecărui acord, precum şi în salturile mai mari de o octavă, pentru cursivitatea liniei melodice (m. 3, m. 6, m. 12, m. 14, m. 21, m. 34).

În **Partea a III-a** partitura pianistică este dominată de emisia *legato* şi *non legato*, cu excepţia momentelor în *staccato* de la măs. 53-54 (game descendente la mâna stângă) şi de la măs. 95-97 şi măs.151 (temă preluată de la vioară, la mâna dreaptă). Pentru sincronizarea cu vioara, propunem utilizarea emisiei în *staccato* la mâna stângă şi în acompaniamentele în *ostinato* de la mâna stângă din măs. 9-13, măs. 95-98, măs. 228-231, în care vioara prezintă temele în registrul acut, în manieră *staccato*. În aceste pasaje, propunem însă utilizarea unui vârf de pedală pe începutul fiecărui timp, datorită nuanţei ample (*f*) şi figuraţiei de la mâna dreaptă (acorduri desfăşurate arpegiat). Pasajele de velocitate în şaisprezecimi (m. 45-54, m. 128-131, m. 160-163, m. 176-185) se realizează *non legato* şi fără pedală, fiind constituite din game şi figuraţii de broderie. Articularea degetelor (suplă şi egală) şi digitaţia în aceste pasaje sunt elemente de dificultate tehnico-interpretativă, datorită tonalităţii (*Sib Major*) şi cromatismelor pasagere. Momentele de acompaniament acordic la mâna stângă (m. 33-36, m. 164-167) în nuanţă amplă (*f*) necesită utilizarea pedalei pe începutul timpilor, întrucât caracterul este cantabil, legat, iar emisia este *non legato*. În momentele de acompaniament armonic de la mâna dreaptă, (m. 56-59, m. 187-190) poate fi utilizată pedala pe toată durata *ostinato*-ului, pentru a susţine *legato*-ul vioară şi mâna stângă. Emisia în *legato* este de dimensiuni reduse, fiind de cele mai multe ori sincronizată cu vioara sau cu violoncelul. În secţiunile **B** *legato*-ul este de tip anacruzic

(m. 66-68, m. 197-199) şi se realizează prin ridicarea mâinii, fără accent însă, şi cu subliniere din vârf de pedală. Din punct de vedere al ornamentaţiei, în Partea a III-a sunt prezente trilurile scurte, pe pătrimi - fără încheiere (m. 38-40, m. 137, m. 149, m. 154, m. 169-171) şi pe optimi - cu încheiere specificată metric (m. 65, m. 145, m. 197), şi trilul lung, tip pedală (m. 159), care se realizează în nuanţă egală, în *p*, cu viteză mare, pentru a sublinia contrastul cu fragmentul următor precum şi pentru a permite detaşarea dialogului dintre mâna stângă şi vioară. Toate apogiaturile sunt lungi (m. 42, m. 44, m. 80-83, m. 87-88, m. 134, m. 136, m. 172, m. 174, m. 211-212, m. 215-217, m. 239, m. 241, m. 253) şi se cântă în *legato*, subliniat (fără accent însă). ***Divertismentul în Sib Major*** prezintă o partitură pianistică de o mare claritate, cu pasaje de velocitate de tip game şi arpegii, cu acompaniamente de tip figurat (*bas Alberti* sau arpegiat) sau în *ostinato* acordic. Emisia este predominant în *non legato* sau în *legato* de mici dimensiuni, cu sublinierea primului sunet din *legato*. Pedala se utilizează scurt, pedale mai lungi fiind posibile doar în fragmentele de acompaniament acordic în *ostinato*, suprapus unor fraze în *legato* la instrumentele de coarde sau la mâna stângă la pian.

8. Concluzii

Apariţie unică în cultura muzicală europeană şi universală, de o precocitate legendară, dotat cu o intuiţie, o spontaneitate şi o putere de concentrare surprinzătoare, Wolfgang Amadeus Mozart - întocmai marilor sprite ale umanităţii - a "scrutat" creaţia precursorilor şi a contemporanilor şi şi-a însuşit tot ce a fost mai valoros, ridicându-se cu o forța genial, deasupra tuturor micimilor omeneşti, înnobilând arta cu temeiurile forţei şi perenităţii. Căci, dincolo de "modelele" timpurilor mai vechi şi mai moderne, de "viziunile" interpretative contemporane, care şi-au demonstrat îndoielnica forţă de convingere, arta sa a dăinuit, Mozart fiind un compozitor universal, aparţinând tuturor celor ce iubesc frumosul. Compozitor de mare amplitudine creativă, Mozart acoperă întreaga arie stilistică şi arhitecturală a timpului său, realizând lucrări inconfundabile, într-un efort compex de sinteză şi anticipare.

Bibliografie

1. Berger, Wilhelm Georg, *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1970.
2. Berger, Wilhelm Georg, *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1965.
3. Herman, Vasile, *Originile şi dezvoltarea formelor muzicale*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1982

OPERA ITALIANĂ ÎN CONTEXTUL CULTURAL EUROPEAN DIN SECOLUL AL-XIX-LEA.

Incursiune istorico - stilistică în genul lirico-dramatic italian la Gioacchino Rossini, Giuseppe Verdi şi Giacomo Puccini

THE ITALIAN OPERA IN THE EUROPEAN CULTURAL CONTEXT OF THE 19TH CENTURY. Historical and stylistical incursion in the Italian lyric-drama manner at Gioacchino Rossini, Giuseppe Verdi and Giacomo Puccini

DOINA DIMITRIU URSACHI[1]

Abstract

*The European culture of the 19th century is a tribute to the Italian opper music through its thematic and musical diversity, which it offered by the contribution of great musicians. Thus, **Gioacchino Rossini** composed especially in the genre of the buffa opera, proving an amazing creative force. His subjects were simple, but never simplistic, the dramaturgy was balanced without being busy, and the vocal interpretation and accentuation of the remarkable orchestra's weight. The composer will bring to the music a real revitalization of the theatrical spirit.*

***Giuseppe Verdi**, through his work of creation, including a significant number of works, can be delimited in three evolutionary stages, beginning with Oberto (1839) and ending with Falstaff (1893), the stylistic route, although unitary, recording significant transformations under the influence of some Important factors: French theater and opera, the development of vocal technique, the amplification of the orchestra and its role in the interpretative act.*

***Giacomo Puccini,** through the realistic vigor of the subjects, the musical poetics, the graduation mode of the dramatic tensions, the direct, spontaneous, accessible nature of the Puccinian musical language, the perfect knowledge of the physiology of the voices, the technique of the musical instruments, the intention to give a true interpretation The subject, the force of declamation without an obvious concern for vocal effects, are some defining elements for Puccini's work. In the thematic mosaic approached by the composer, the cultivation of a slender melodic line, of small forms and the recourse to the Western-minor minor, but at the same time resuming the modal conception of the past centuries bring novelty and expressiveness to his creation.*

Keywords: *Italian opera, musical language, European culture.*

1. Gioacchino Rossini şi opera comică italiană

Deşi a trăit 76 de ani, **Gioacchino Rossini** a realizat monumentala sa creaţie în numai 19 ani, între 1810-1829, pentru ca apoi, din motive de sănătate, timp de aproape 40 de ani să nu mai scrie decât sporadic şi nu în genul care l-a consacrat – opera.

[1] Associate Professor PhD., „George Enescu" National University of Arts, Iași, Romania.

A reuşit să devină cel mai aclamat compozitor al vremii graţie frumuseţii, strălucirii, vervei şi optimismului muzicii sale, numele său fiind considerat sinonim cu "triumful operei bufe".

Prima sa operă, *La cambiale di matrimonio*, a văzut luminile rampei la Veneţia în 1810 şi a avut succes, deşi orchestraţia neobişnuită îi indignase pe cântăreţi. Într-adevăr, Rossini a adus orchestra în prim-plan, într-o perioadă în care lumea operei era dominată de pretenţiile soliştilor, ce dominau teatrele, compozitorii, dirijorii şi publicul. Anul următor, oraşul Bologna avea să asiste la primul triumf al lui Rossini: *L'equivoca stravagante*, urmat în 1812 de *La scala di seta*, operă aflată încă în repertoriul teatrelor lirice de pretutindeni. Odată cu recomndarea sa către Comitetul director al operei *La Scala din Milano*, tânărul compozitor va semna un contract, în urma căruia, o nouă operă apare pe firmament: *La pietra del paragone*, ce va introduce un element dinamic specific operei rossiniene: efectul de crescendo (creşterea gradată a intensităţii între extremele sale), folosit ulterior cu insistenţă (uneori până la saţietate) şi care-i va atrage porecla de *„Monsieur Crescendo".*

În 1813, Rossini compune prima sa *opera seria*, *Tancredi*, ce se va bucura de un succes imediat, partitura impresionând prin dramatismul ei autentic. În acelaşi an i se alătură opera comică *L'Italiana in Algeri*, cele două lucrări cucerind definitiv publicul milanez. La invitaţia Operei din Roma, Rossini scrie *Almaviva,* opera care se va numi mai târziu *Il barbiere di Siviglia, considerată* capodopera incontestabilă a creaţiei rossiniene. Deşi la premiera de atunci, lucrarea a avut parte de o primire rece, chiar ostilă, publicul roman având ca reper o altă operă pe acelaşi subiect şi cu acelaşi titlu (după celebra piesă a lui Beaumarchais) scrisă cu 25 de ani în urmă de Giovanni Paisiello, ulterior, după multiple reprezentaţii în marile teatre muzicale italiene, lucrarea şi-a demonstrat genialitatea. În anii care au urmat, Rossini compune alt două opere comice de succes, *La cenerentola* şi *La gazza ladra*, două comedii sentimentale cu care şi-a luat adio de la genul uşor. Din acest moment va acorda întreaga sa atenţie reînoirii genului tragic, fixând noi tipuri vocale, având grijă ca nimeni înainte de el de scriitura vocală, dezvoltând rolurile orchestrei şi corului (în *Mose* şi în opera romantică inspirată din creaţia lui Walter Scott, *La Dona del Lago*). Una dintre principalele lucrări cu subiect tragic din creaţia sa este *Othello,* care, alături de *Elisabetta,* a lărgit într-o manieră unică structurile obişnuite ale operei seria. *Othello* s-a dovedit a fi o reuşită, lucrarea fiind prezentă pe afişele sălilor de operă până la apariţia pe firmament a marii tragedii verdiene care a eclipsat-o definitiv. După o activitate componistică prolifică, Rossini compune ultimele sale opere, *Semiramida*, cea mai lungă şi mai ambiţioasă lucrare a sa, şi *Guillaume Tell,* ce omagia patriotismul şi libertatea, transpuse în muzică din contextul social-politic al Italiei contemporane.

Sensibil la reformele deja aduse structurilor operei de catre Jommelli, Traetta sau Mozart, Rossini a reuşit să realizeze sinteza perfectă între genurile operei seria, semiseria şi buffa. Spre deosebire de Mozart, care introdusese tragicul în structurile operei buffe, Rossini a insuflat operei seria supleţea structurilor genului semiseria, iar pretinsa lui „reformă" napoletană nu a fost decât concretizarea unor obiective mai vechi: a renunţat la recitativul secco în favoarea recitativului liric şi deseori ornamentat, totodată plasând interpretul într-un dialog cu o orchestra activă şi plină de culoare; a reuşit sa imbine cu supleţe momentele recitativice cu ariile, duetele şi ansamblurile, întrepătrunse adesea cu intervenţii ale corului, construind vaste finaluri într-o concepţie nouă, păstrând construcţia genului pe baza succesiunii de numere izolate (pezzo chiuso), considerate comentarii afective, cu posibilităţi de izolare de acţiune şi uşor de transferat dintr-o lucrare în alta (aşa cum făcuseră predecesorii săi, Bach, Händel, Gluck şi Mozart).

2. Giuseppe Verdi creatorul operei lirice italiane

Începând cu anii 1850, **Giuseppe Verdi** devine cel mai cunoscut şi cântat compozitor italian de operă din Europa, preluând epitetul formal de la Rossini, iar acesta din urmă de la Donizetti. Personalitate complexă, imaginea artistului Verdi a fost amplificată de statusul său naţional, fiind considerat „vate del Risorgimento", produsul autentic al unei societăţi în ascensiune. Din punct de vedere formal, fundamentul dramei muzicale verdiene este deţinut de formele fixe în diversitatea alcătuirii lor, structura de bază fiind aria solo, denumită „cavatina", ce marchează intrarea în scenă a personajului. Aria este alcătuită dintr-o scenă introductivă sau un recitativ, urmat de trei momente: o

mişcare lirică, de obicei în tempo lent (*cantabile* sau *adagio*), un pasaj de legătură, adesea individualizat printr-o acţiune scenică (intrarea unui personaj sau dezvăluirea unor detalii ale acţiunii) şi denumit *tempo di mezzo*, iar în final o concluzie intitulată *cabaletta*, adesea mai rapidă decât prima mişcare. Cu toate acestea, compozitorul alege adesea să acţioneze asupra formei din interior, păstrând pilonii principali dar extinzând sau concentrând mişcările individuale, în funcţie de cerinţele substratului dramaturgic. Un important element în diversificarea tiparului este tendinţa de a concentra greutatea discursului muzical pe numerele de tip ansamblu şi de a concentra în ele conflictualitatea ideatică a personajelor. De asemenea, semnificativă este absenţa în lucrările din prima perioadă de creaţie (cea situată între *Oberto* şi *La Traviata*) a numărului *rondò finale* - o formă întâlnită în special, în creaţia lui Donizetti constând într-o arie elaborată în două mişcări, cu rol de încheiere a operei sau a unui act – înlocuit de Verdi cu un ansamblu extins cu funcţie concluzivă (aşa cum întâlnim în *Ernani* şi *Il trovatore*).

Modelul formal considerat prototip liric verdian este cel tristrofic de tip AA'BA'' (cu variaţia sa cea mai uzuală AA'BC), simetria pătrată a segmentelor componente corespunzând organizării textului poetic. Modelul strofic ignoră de cele mai multe ori evoluţia planului armonic, ce diferă în momente cu aceeaşi structură formală. Începând cu 1840, tiparele formale utilizate de compozitor sunt influenţate de modelele franceze, în special după şederea sa prelungită la Paris înre 1847 şi 1849. De exemplu, *Il corsaro* debutează cu două arii lente care, în mod distinct, sunt organizate bistrofic, iar în lucrările ulterioare se regăsesc forme de tip cuplet[2] (aria lui Rodolfo din în *Luisa Miller* actul II, *Quando le sere al placido* sau aria lui Germont din *La traviata*, actul II, *Di provenza il mar, il suol*). Totodată, prototipul formal agreat de compozitor va rămâne vizibil sau latent în organizarea formală atât a strofelor (prin structurarea tetrapodică) cât şi a formei generale, adesea diversificată prin combinarea cu alte principii de organizare a discursului melodic: în aria Gildei din actul I al operei *Rigoletto, Caro nome*, cea de a doua jumătate a formei iniţiale (AA'BA'') este supusă unui elaborat proces variaţional.

În cea de a doua etapă de creaţie (situată între *Les Vépres siciliennes* din 1855 şi *Aida* di 1871), Verdi utilizează frecvent un tipar tristrofic, preluat tot din muzica franceză, alcătuit dintr-o secţiune iniţială, amplă (adesea bazată pe organizarea tetrapodică anterioară), reluată în final şi flancând o articulaţie mediană cu desfăşurare mai liberă şi caracter declamativ (de exemplu, în aria Ameliei, *Come in qust'ora bruna* din *Simone Boccanegra*, actul I, aria lui Radames *Celeste Aida*, actul I al operei *Aida*). Deşi manifestă o tendinţă de amplificare şi libertate a stroficităţii în această perioadă, Verdi continuă să experimenteze în direcţia opusă: determinat de planul dramaturgic, el construieşte momente lirice de o simplitate formală extremă[3]. Limbajul armonic verdian este în cea mai mare parte simplu şi direct, urmărind adesea tiparul formal: prima secţiune este concentrată pe relaţia tonică-dominantă, uneori finalizată cu o modulaţie la o tonalitate apropiată, secţiunea mediană este contrastantă, marcată de o instabilitate tonală, cu revenire la centrul iniţial în articulaţia finală. Modulaţiile secundare din cadrul ariei ating de cele mai multe ori tonalităţile aflate la interval de terţă, ce permit evidenţieri armonice ale unor sonorităţi vocale importante în cadrul discursului. De asemenea, întâlnim piese ce demonstrează abilităţile compozitorul în ceea ce priveşte manevrarea coloritului cromatic şi a complexităţii acestuia – preludiul la actul III din *La traviata*. Însă preferinţa sa pentru structurile formale periodice face dificilă utilizarea unor efecte cromatice elaborate, cu excepţia momentelor detensionare expresivă. În cea de a doua perioadă de creaţie, încercările de valorificare a complexului cromatic iniţiate anterior vor deveni din ce în ce mai îndrăzneţe: pasaje de cromatism fără fundament tonal-armonic evident, modulaţii bruşte către tonalităţi îndepărtate, tendinţa de a adăuga culoare armonică surprinzătoare unor sonorităţi vocale, devenită comună prin valorificare intensă.

---

[2] Denumirea structurii este de *formă cuplet* şi nu de *rondo* propriu-zis datorită dimeniunii concentrate a refrenului, redus la un singur rând melodic la finalul fiecărei strofe.

[3] Secţiunea finală a duetului Aida-Radames din actul IV ale operei *Aida* este utilizată o formă monotrofică triplă, pasajul fiind intonat succesiv de Aida, Radames şi în final de cei doi în unison, energia interioară a secţiunii fiind realizată prin dificultatea inervalică a liniei vocale, completată de repetiţia obsesivă din plan formal.

Observăm în unele lucrări, asocierea între anumite tonalităţi şi un grup sau grupuri de personaje[4]. Mai mult decât mijloacele armonice, crearea a ceea ce Verdi numeşte *tinta* sau *tinte* (indentitatea coloristică) a unei anumite opere este dată de structurile melodice recurente[5]. Aceste organizări intonaţionale vor depăşi stadiul unor reminescenţe stilistice, contribuind la realizarea unei coeziuni la nivel muzical, fără a denatura profunzimea semantică a discursului – sexta mare cu care debutează multe din momentele lirice ale operei *Ernani*, structura melodică arcuită în *Attila*, traseul scalar ascendent din *Oberto*. Până către finalul primei perioade de creaţie, plasarea operei într-o ambianţă specifică, utilizarea aşa numitei „culori locale" a fost sporadică şi adesea comună[6]. Cu toate acestea, către finalul anilor 1840, în mod special după confruntarea cu scena dramatică franceză, atitudinea lui Verdi suportă o transformare radicală. Astfel, pentru a sugera atmosfera rustică (*Luisa Miller*), spaniolă (*Il trovatore*) sau cea a lumii sociale a vremii (*La traviata*), compozitorul recurge la mijloace muzicale ca structuri repetitive cu individualitate ritmică specifică: populare, spaniole sau de vals de salon.

În cea de a doua perioadă creatoare, culoarea locală devine un mijloc important de realizare a unităţii globale a discursului, ca element necesar în extinderea sferei dramatice şi a paletei expresive, fiecare operă fiind ilustrată prin intermediul unui colorit particular, strâns legat de plasarea sa geografică: imaginea mării în *Simon Boccanegra*, lumea spaniolă în *La forza del destino* sau *Don Carlos*, şi mai mult decât atât, orientalismul muzical din *Aida*, operă în care coloritul local ocupă locul central, aşa cum se va întâmpla în opera *fin-de-siècle*. Această nouă dimensiune a concepţiei componistice este strâns legată de utilizarea din ce în ce mai sofisticată a orchestrei, elementele armonice, melodice şi ritmice fiind subsumate unei mantii coloristice evocative realizată de partida orchestrală. Anumite opere, în mod particular cele compuse în colaborare cu Temistocle Solera, sunt remarcabile prin utilizarea dinamică, într-o manieră modernă a corului. Dacă în primele decenii ale secolului al XIX - lea corul deţinea o funcţie neutră, scenografică, la Verdi este plasat în prim plan, oferind bogăţie sonoră numerelor de ansamblu, fiind adesea introdus în momentele solistice[7]. Către finalul celei de a doua perioade de creaţie, Verdi părăseşte treptat extremele melodramatice, revizuind unele momente caracteristice din operele anterioare: în 1865 înlocuieşte finalul din *Macbeth* cu un cor triumfal, în 1869 modifică *La forza del destino*, înlocuind deznodământul sângeros cu un ansamblu ce exprimă împăcarea spirituală, aceste transformări făcând parte dintr-un proces amplu de expansiune treptată a laturii stilistice şi dramaturgice. Totodată, combinarea şi juxtapunerea scenelor genurilor comice şi tragice (ca în *Un ballo in maschera* şi *La forza del destino*) precum şi explorarea extremelor atmosferei muzicale şi dramaturgice în defavoarea coeziunii dramatice din primele sale lucrări de succes au reprezentat eforturi de a alinia opera italiană cu dominaţia din ce în ce mai vizibilă a operei franceze.

În perioada în care Verdi compunerea ultimele sale opere, compozitorul era considerat un monument naţional: premierele operelor *Otello* şi *Falstaff* reprezentau evenimente culturale de o importanţă fără precedent, ce produceau un val de publicitate în întreaga Europă. Deşi ambele lucrări se bucurau de un incontestabil succes, la fel ca multe opere după *La traviata*, niciuna dintre ele nu şi-au găsit un loc central în repertoriul italian. Lumea operei era într-o continuă schimbare, iar în epoca în care Wagner şi *veriştii* italieni deţineau capul de afiş, *Otello* şi *Falstaff* , cu toată „modernitatea" lor, erau nepotrivite pentru scenele teatrelor mici. Mai mult decât atât, în atmosfera sofisticată,

[4] Un exemplu edificator este opera *Il trovatore*: tonalităţie cu bemoli sunt corelate cu lumea aristocratică a Leonorei şi Contelui di Luna, în timp ce tonalităţile cu diezi însoţesc apariţiile lui Manrico, Azucena şi a lumii ţiganilor. De asemenea, *Macbeth* comportă aceeaşi divizare binară – Macbeth în zona bemolilor, iar vrăjitoarele în zona diezilor.

[5] Nu trebuie confundate cu tratarea motivică recurentă, procedeu utilizat ocazional de Verdi, constând în asocierea unui motiv cu un element important al dramei, al cărui efect este amplificat prin identificare semantică şi izolare de modul său de producere iniţială (de exemplu, un sunet de corn), şi nici cu experimentele leitmotivice, în care intrarea principală a unui personaj sau grupuri de personaje este marcată de repetiţia unei teme instrumentale personificate (în *I due Foscari*).

[6] Singura intenţie în acest sens se regăseşte în *Nabucco*.

[7] Opera *Nabucco* oferă exemple revelatoare în acest sens: incursiunea dramatică a corului în mişcarea lentă şi în *cabaletta* lui Zaccaria din actul I, apariţia culminantă în ansamblul canonic al actului II, *S'appressan gl'istanti*, sau celebrul *Va pensiero* din actul III, unde scriitura simplă, în cea mai mare parte în unison creează o expresie directă, cu apel la trăirile emoţionale, regăsite în mod uzual doar în numerele solistice.

cosmopolită a aşa-numitului *fin-de-siècle* italian, personalitatea muzicală a lui Verdi a devenit treptat prea simplă şi directă, şi deşi *Rigoletto, Il trovatore* şi *La traviata* au rămas definitorii pentru teatrele de operă mici, au beneficiat mai rar de reluări ulterioare prestigioase.

3. Particularizări componistice la Giacomo Puccini şi opera veristă italiană

Estetica veristă a determinat o nouă viziune asupra laturii literare, a tematicii genului de operă, influenţând totodată structura generală a genului. Astfel, modalitatea de construcţie a operei pucciniene reprezintă o sinteză între cuceririle de limbaj ale secolului al-XIX-lea şi viziunea nouă asupra structurării discursului. Păstrând din caracteristicile genului utilizate în stilurile anterioare - menţinerea numerelor închise (arii, duete), comentariul orchestrei amplu simfonizate, marea cantabilitate, folosirea de intermezzi de orchestră, ce devine purtătoarea conţinutului dramatic (procedeu utilizat în special de Rossini) – **Giacomo Puccini** va recurge la câteva modalităţi constructive particulare: utilizarea vorbirii scenice, a strigătelor, exclamaţiilor fără înălţime precisă şi a onomatopeelor în scopul redării veridicităţii şi intensificării expresivităţii; influenţa melosului sicilian redat prin inflexiuni modale, melodiile fiind inspirate uneori din folclorul rural sau urban. Totodată, întâlnim corespondenţe melodice cu sonorităţile canzonetei; valorificarea tehnicii leitmotivice; amplificarea expresivă a timbrului instrumentelor; eliminarea recitativului secco; excluderea pianului din orchestra acompaniatoare; substituirea recitativul neexpresiv cu parlando-urile melodice (personajele aproape vorbesc); crearea vocilor-personaje;

Melodica lui Puccini evocă atmosfera cântecului popular italian, individualizată în succesiunea intervalelor, turnura frazei, în structura acordică a cadenţelor, precum şi în alcătuirea intervalică a melismelor, sugerând expresia muzicală de tip meridional. Contrastele puternice între partea vocală şi partea instrumentală sunt generate de libertatea sentimentelor exprimate direct, conducând la o nouă formă de expresie. Unul din elementele de originalitate melodică este utilizarea melodiilor cu inflexiuni modale. Un exemplu în acest sens este se regăseşte în actul III din opera *Tosca*: pe fundalul unui tablou straniu al Romei, plasat în fundalul scenei, domneşte noaptea înstelată a Vaticanului şi a Catedralei Sfântul Petru, tulburată doar de cântecul păstorului ce se aude din depărtare. Melodia, ce are bază intonaţiile modului lidian cu cadenţe mobile, subliniază noutatea expresiei în plină perioadă postwagneriană. Ex. 1

De asemenea, aria lui Mario Cavaradossi, *E lucevan le stelle*, se remarcă prin fuziunea între sonoritatea modală şi tonalismul gamelor major-minor occidentale. Lipsa sensibilei în alcătuirea melodiei şi culminaţia pe treapta a VII - a (sunetul La), considerate la vremea aceea drept erori ale construcţiei armonice, reprezintă elemente de inventivitate melodică cu rezonanţe expresive sugestive. Totodată, aria pictorului Cavaradossi din primul act, este dominată de un colorit modal determinat utilizarea paralelismelor de cvarte. Ex. 2



Puccini poseda un deosebit simţ al proporţiilor, fiind un maestru al psihologiei procesului modulatoriu şi un bun cunoscător al conotaţiilor expresive deţinute de tonalitate. Fluiditatea şi prospeţimea muzicii sale pot fi interpretate prin prisma limbajul său armonic şi unele aspecte coloristice pastelate, asemănătoare celor utilizate în impresionism. Diversitatea sonoră a discursului este obţinută prin folosirea frecventă a succesiunilor de septime cu rezolvare întârziată, creând impresia de incertitudine tonală, a terţelor paralele în mişcarea vocilor, a modulaţii cromatice şi enarmonice, paralelismelor de cvinte şi cvarte, a armoniilor neobişnuite şi aliteraţiilor onomatopeice. Folosirea rezolvărilor armonice nepregătite sau modulaţiile abrupte sunt realizate prin intervenţia pasajelor intens cromatizate sau a disonanţelor folosite în scop modulant, toate aceste procedee vizând obţinerea unor efecte de maximă plasticitate sonoră şi expresivitate la nivel dramaturgic. Începutul actului al III-lea al operei *La bohème* este dominat de o succesiune de cvinte paralele intonate de două flaute în tremollo, care, prin armonia voit săracă şi coloritul timbral, ilustrează plastic, expresiv, atmosfera glaciară a Parisului, lumea artiştilor săraci aflaţi la periferia vieţii şi existenţei materiale. Ex. 3



Inovaţiile tonale şi melodice ating apogeul originalităţii în opera *Madama Butterfly*, în care tonalismul clasico-romantic, cu extensiile sale cele mai diverse manifestate în epoca Romantismului, sunt combinate cu elemente melodice şi tonale ce anticipă modernitatea sistemelor componistice ale secolului al XX - lea. În celebra arie din actul al III - lea al operei, în care eroina se desparte pentru totdeauna de copilul său, cvarta mărită a modului lidic, utilizată într-o variantă estompată prin introducerea unui sunet de pasaj, reprezintă pilonul intonaţional şi expresiv al discursului, dezechilibându-l, generând astfel o puternică tensiune emoţională. Ex. 4



Introducerea la actul I al aceleaşi opere reprezintă o grăitoare transfigurare creatoare a unui procedeu polifonic baroc – polifonia imitativă de tip fugato la cinci voci, primele separate de ultima printr-un episod omofon, combinate subtil cu o sonoritate modală, rezultată din combinarea minorului natural cu cel melodic, la care se adaugă numeroasele apogiaturi, ce amintesc de melodica orientului îndepărtat. Ex. 5

Din perspectiva scriiturii, Giacomo Puccini nu a urmărit o concepţie polifonică propriu-zisă, însă a fost atras de compozitorii „epocii de aur" a polifoniei italiene: Monteverdi, Vivaldi, Corelli, Frescobaldi. În construcţia sonoră a operelor sale, dominată de melodia acompaniată, se întrepătrund adesea momente multivocalitate, ce diversifică ipostazierea sonoră discursului. Aria sopranei din *Tosca* prezintă un astfel de procedeu: în timp ce cantilena este enunţată în orchestră, vocea solistă suprapune un plan melodic cu caracter recitativic, un comentariu cu traseu intonaţional şi expresivitate proprie, pentru ca ulterior să se unească la unison cu masa orchestrală. Ex. 6



Urmând modelul verdian, Puccini atribuie orchestrei rolul de a desăvârşi pentru auditori trăsăturile care nu au fost suficient conturate în melodia vocală. Folosirea sugestivă a percuţiei, judicioasele gradaţii sonore amintind de passacaglia barocă de mare efect, ştiinţa orchestrală uimitoare (în special în *Turandot* şi *Gianni Schicchi*), prin care compozitorul reuşeşte obţinerea unei eficienţe sonore şi a unei expresivităţi maxime cu o mare economie de mijloace, dovedesc o bună cunoaştere a manevrării aparatului orhestral atât din punctul de vedere al posibilităţilor tehnice şi timbrale acestuia, cât şi a efectelor sale în plan dramaturgic. Un alt procedeu considerat la acea vreme o inovaţie de mare efect este folosirea corului mut, „con la bocca chiusa”, alcătuit din împerecherea neobişnuită de timbre.

4. Concluzii

Fie drame lirice, fie opere comice, lucrările lui **Gioacchino Rossini** sunt antrenate de același elan care se găsește în accelerarea ritmică și în celebrele crescendo-uri, atât de tipice. Spectatorul nu are timp să se plictisească, ariile sunt vii și pasajele respiră veselie și tinerețe. Oricare ar fi natura libretului, lucrările lui Rossini emană bucuria de a trăi. Viziunea lui Rossini asupra noii opere italiene este în consonanță cu întregul său comportament din prima jumătate a vieții sale. Muzician tânăr și fecund, el nu este un exponent al facilității și rutinei. Dimpotrivă, el arată foarte repede cât de capabil este de a fi novator. Oricare ar fi subiectele, glume moderne sau drame sumbre medievale, arta lui Rossini rămâne mereu marcată de primatul absolut a ceea ce italienii numesc „vocalitá”, ceea ce este întrebuințarea vocii ca transmițătoare privilegiată a emoției.

În ciuda poziţiei sale proeminente în repertoriul operistic contemporan, influenţa lui **Giuseppe Verdi** asupra generaţiei ulterioare de compozitori a fost nesemnificativă. Semnele unei modificări generale a atitudinii faţă de creaţia sa au apărut în anii 1920, redescoperirea vieţii şi creaţiei sale, precum şi reevaluarea operelor realizându-se prin scrieri biografice şi mai ales prin repunerea în scenă a operelor sale de căpătâi: *La forza del destino* (1926, Dresden), *Nabucco* şi *Ernani* (1930). De asemenea, nu se poate susţine faptul că **Giaccomo Puccini** a fost un revoluţionar, personajele sale fiind pasive. În schimb a fost un pasionat autentic, nemulţumit mereu de subiecte, trăind retras, modest, consacrat în întregime muncii sale. Umanismul, nobleţea mesajului pe care îl transmite l-au făcut un demn şi veritabil succesor al lui Verdi, continuând şi depăşind Romantismul secolului al XIX - lea. Bun cunoscător al scenei, Puccini atinge apogeul conceptului de *dramma per musica*, bazată pe necesităţile dramaturgiei, supunându-se legilor de construcţie ale melodramei.

Dacă în marea majoritate a Europei romantismul s-a manifestat mai ales prin muzica instrumentală, în Italia, opera a fost cea care i-a materializat, în maniera sa proprie, desigur, aspiraţiile. De altfel, opera secolului al XIX - lea reflectă, ca nici un alt gen muzical, marea mişcare de idei din care s-a născut Revoluţia franceză. Deschisă unui public nou, ea îşi schimbă subiectele, temele antice cedând în faţa celor istorice, concepute ca gesturi cu semnificaţii politice, şi cu alte tipuri de eroi. Configuraţia operei romantice cu substanţiala participare orchestrală şi spre deosebire de Franţa sau Germania, în Italia tipurile de operă seria - veristă, buffa - comică, semiseria – lirică, rămân de actualitate, cu noi elemente definitorii, în vreme ce caracteristici dintotdeauna ale muzicii

italiene îşi reafirmă apartenenţa - primatul cântăreţului, simplitatea şi pregnanţa melodiei, claritatea formelor şi forţa expresiei.

Bibliografie

1. Iliuţ, Vasile, *De la Wagner la contemporani*, vol. II – III, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Bucureşti, 1996, 1998.
2. Sbârcea, George, *Giacomo Puccini*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, Bucureşti, 1959.
3. Sbârcea, George, *Oraşele muzicii*", Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1988.
4. Ştefănescu, Ioana, *O istorie a muzicii universale*, vol. IV – Opera romantică de la Rossini la Wagner, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2002.
5. Voinea, Silvia, *Incursiune în istoria artei cântului şi a esteticii vocale*, Editura Pro Transilvania, Bucureşti, 2002.

CONTRIBUȚIILE EDUCAȚIEI MUZICALE LA FORMAREA TINERILOR

CONTRIBUTION IN MUSICAL EDUCATION

LUMINIȚA CIOBANU[1]

Abstract

In order to appreciate the value of specific musical training into the first levels of education, the various benefits of this training in the lives of much younger children must first be recognized.If simply listening to music is enhances a child's mind, then incorporating the musical training in to a child's curriculum must be even more helpful. The standardized test scores given to some groups, proved that real effect of musical training on intellectual abilities are larger, last longer above non-musical activities. We believe that the early musical training, with an emphasis on sensory motor activity helps children be expressively and perceptively within their environments. The research results shown that the children in the experimental groups had more improved test scores than the control group during the first two years of study. Also, the healing properties of music are a huge asset in the continuing of music as an educational program through the junior high and high school level.

Keywords: *music education, child's mind, healing properties.*

Beneficiile educației muzicale si artistice, în general, la vârsta preșcolară au fost cercetate și sunt unanim recunoscute. De aceea, acest tip de educație este necesar a fi continuat pe parcursul formării elevilor în cursul gimnazial, în scopul de a oferi o formare estetică de care elevul va beneficia mai târziu, ca tânăr și adult, toată viața sa. Pentru a aprecia valoarea instruirii muzicale la nivelele școlare de bază (primar și gimnazial), trebuie mai întâi ca beneficiile acestui tip de formare să fie recunoscute. Consumul (audierea sau mai bine zis ascultarea pasivă) muzicii nu este același lucru cu pregătirea muzicală activă. Acest tip de consum atrage după sine o apropiere de stratul superficial al muzicii, la nivel de fenomen sonor, fără a ține seama de complexitatea muzicii și fără nici o încercare de a re-creea experiența muzicală reală trăită la un moment dat.

Cercetători canadieni au efectuat experimente prin care au măsurat efectele consumului muzical pasiv în cadrul unor grupuri de copii. Proiectul a avut la bază așa numitul *Efect Mozart*, o idee publicată într-un articol care sublinia faptul că participanții care au ascultat o lucrare de Mozart au avut, în cadrul unui test dat, rezultate superioare celorlalți concurenți. Studii ulterioare au demonstrat faptul că muzica a influențat și nivelul de excitare nervoasă. Lili M. Levinowitz în *Importanța muzicii în copilarie*, remarcă următoarea idee – cultura noastră a părăsit abilitatea de a face muzică, înlocuind-o cu un consum pasiv. Din perspectiva aceasta, există pentru părinți și educatori, necesitatea de a oferi experiențe muzicale și de a stimula abilitățile specifice acestui domeniu ale unui copil, pentru a creea un mediu mai creativ (Levinowitz 18). Este evident că expunerea copilului la educația muzicală ajută la dezvoltarea acestuia, chiar dacă ne limităm într-o primă fază la consumul pasiv din partea copilului.

---

[1]Lecturer univ dr, UNAGE Iasi.

Dacă simpla audiție muzicală poate ajuta la dezvoltarea mentală a copilului, atunci încorporarea educației muzicale în curricula generală va genera avantaje indiscutabile. Glenn Schellenberg[2] de la Universitatea din Toronto, atribuie conexiunile dintre stimularea intelectuală și muzică, naturii lecției de muzică, nivelului de abilități pe care aceste lecții le îmbunătățesc, cum ar fi memorizarea, atributele fine ale motricității și expresiei, natura abstractă a muzicii și beneficiile cognitive care se aseamănă cu cele ale învățării a două sau mai multe limbi străine. El afirmă ca avantajele educației prin muzică se produc nu numai în cazul cursurilor pe termen lung ci și scurt. De aceea, natura acestor beneficii asupra tinerilor se extinde dincolo de nivelul primar și gimnazial, cu continuarea studiului muzicii pe materiale similare. Un alt studio, realizat de Joyce Eastlund Gromko și Allison Smith Poorman de la Bowling Green State University și intitulat *Efectul educației muzicale asupra aptitudinilor performanțelor spațio-temporale ale copiilor*, relevă deasemenea rezultate similare, de abilități crescute ale preșcolarilor supuși educației muzicale. Copii cu vârste cuprinse între 3 și 4 ani au fost împărțiți în două grupuri egale, o grupă primind educație muzicală iar celălalt servind drept grup de control. A fost realizat un test de inteligență iar mai apoi grupul supus instruirii a primit în fiecare săptămână un nou cântec, la care s-au adăugat o coregrafie simplă și elemente de percuție. La finele celor 7 luni, testul de inteligență a relevat abilități superioare ale grupului test decât ale grupului de control. Cercetătorii au declarat următoarele – *Credem că educația muzicală timpurie cu accent pe activitatea senzo-motorie, percepția vizuală și auditivă a spațiului și sunetului, precum și îmbunătățirea memoriei naște dragostea intrinsecă pentru învățare a copilului, îl ajută să se miște și să perceapă expresiv mediul înconjurător și susține și încurajează dezvoltarea sa intelectuală în școală și înafara ei* (Gromko, 178).

Dovada acestor abilități îndreptățește continuarea educației muzicale în ciclul primar și gimnazial instituționalizat. Dacă acest tip de calități, cum sunt cunoașterea și stima de sine, precum și adaptabilitatea la schimbările de mediu, sunt îmbunătățite printr-o activitate care furnizează atâta bucurie, ca educația muzicală, ne putem imagina beneficiile muzicii asupra unui adolescent, care crește supus stress-ului social și presiunii psihice și emoționale datorate mediului și schimbărilor psihofizice ale vârstei.

Oamenii au căutat întotdeauna să decodeze adevărul din artă, fie ea artă vizuală, dans, teatru sau muzică,în general toate formele care au permis omului să se exprime liber. În arta vizuală, sensul poate fi exprimat prin prezentarea unor evenimente de viață sau printr-o reprezentare abstractă a ideii artistice. Creatorii care redau situații existențiale, împrumută sau coopteează sentimente asociate cu evenimentele de viață – naștere, moarte, luptă, dragoste - și exprimă emoțiile care le însoțesc sau comunică idei despre aceste evenimente. Înțelesul din arta abstractă poate fi mai greu de codificat. Ca formă de artă acustică, muzica este unică. Oameni de știință și cercetători au căutat sensul creării muzicii de către om. Mai mult, există dezbateri referitoare la modul în care compozitorii exprimă înțelesuri prin sunete, precum și modul în care acest înțeles este receptat de către ascultător.

Mulți cercetători au căutat să exprime și să sintetizeze funcțiile artei sunetelor în societatea umană. Merriam[3] (1964) scrie că muzica este un atribut uman, o trăsătură de caracter și creează o listă a celor zece funcții ale muzicii în cultura umană

1. *Expresie emoțională;*
2. *Bucurie estetică;*
3. *Divertisment;*
4. *Comunicare;*
5. *Reprezentare simbolică;*
6. *Reacție fizică;*
7. *Conformitate;*
8. *Validarea ritualurilor sociale ale instituțiilor și religiilor;*
9. *Contribuția la continuitatea și stabilitatea culturilor;*

[2] https://en.wikipedia.org/wiki/Glenn_Schellenberg

[3] https://books.google.ro/books/about/The_Anthropology_of_Music.html?id=4bUAFf8CWosC&redir_esc=y

10. Contribuția la integrarea socială.

Pe scurt, înțelesul artistic este arareori simplu, ca înțelesul unui cuvânt sau fraze, sau ca expresia unei acțiuni. Ambiguitatea inerentă din artă este unul dintre factorii care o fac unică. Deși oamenii de știință nu sunt de accord, cu privire la modul în care trebuie interpretat adevărul artei, fie ca sens abstract sau reprezentare a unui fapt sau fenomen de viață, cei mai mulți, sunt de acord că arta este o parte integrantă a culturii, o parte din ceea ce ne conturează unicitatea ca ființe. Experiențele înțelesului muzical pot fi o parte din identitatea personală iar muzica poate fi semnificativă pentru ascultător, pe măsura repetării experiențelor pe tărâmul muzical.

Așa cum știm, de sute de ani, muzica a fost parte a educației umane. Cei mai vechi filosofi și didacticieni și-au exprimat convingerile cu privire la importanța studiului muzicii și la modul cum aceasta aduce beneficii tinerilor și societății. Susținători ai educației estetice cred că scopul principal al educației muzicale este acela de a dezvolta sensibilitatea estetică a elevilor. Kniter (1971) descrie o experiență care implică percepția, concentrarea, afectul, cunoașterea și matricea culturală. Se pare că în timpul unei experiențe estetice, cele cinci componente acționează simultan, pe baza unui *summum* de emoții de diferite intensități. Pentru a obține mai multe dovezi ale modului în care muzica are capacitatea de a sprijini obiectivele de învățare și cele sociale, cercetătorii au încercat să identifice căile prin care educația muzicală ajută în șlefuirea abilităților interdisciplinare. Cutietta[4], Hamann și Walker (1995) au investigat acest fenomen prin cercetări care au vizat educația muzicală și relația acesteia cu cititul și limbajul vorbit, cu matematica, dezvoltarea socio-psihologică și cea motorie. In urma acestor analize au concluzionat următoarele:

- *Aptitudinea muzicală este strâns legată de aptitudinile legate de citire și scriere.*
- *Aptitudinile muzicale sunt legate de cele academice (matematice și alte domenii).*
- *Studiul muzicii poate spori creativitatea, reduce rata abandonului școlar și are un efect pozitiv asupra stimei de sine a elevilor și studenților precum și asupra capacității de interacțiune social.*
- *Unele tipuri de participare muzicală activă pot contribui la îmbunătățirea abilităților motrice.*

Beneficiile pe care le aduce studiul muzicii

Numeroase cercetări desfășurate în ultimile decenii au demonstrat faptul că educația muzicală are un impact deosebit asupra intelectului și potențialului creativ al copilului:
- grăbește dezvoltarea vorbirii și cititului,
- antrenează copilul pentru a-și putea forma și corecta atenția și concentrarea pe perioade mai mari de timp,
- ajută la dezvoltarea simțului empatic al copilului.

Studiul muzicii reclamă un grad înalt de precizie - ne referim la faptul că spre exemplu a cânta corect intonațional nu este îndeajuns. Aceasta înseamnă că acei copii care practică muzica, fie vocală fie instrumentală, sunt mult mai capabili să distingă aspecte de subtilitate a ale limbajului, ceea ce ajută citirea, înțelegerea dar formează și o mai mare abilitate de a interpreta ceea ce alții -copii sau adulți- spun cu adevărat.

Copiii care beneficiază de educație muzicală se dezvoltă la potențialul maxim datorită faptului că participarea pe care o reclamă muzica oferă satisfacții, făcându-i mai dornici să-și dedice timpul și calitățile necesare pentru a dezvolta trăsaturi cognitive și sociale.

Mai important este că muzica oferă copiilor mijloace pentru exprimarea creativității și dezvoltării personale fără limitări sau opreliști.

Cercetătorii au demonstrat că practicarea muzicii aduce beneficii structurii și funcțiilor creierului uman. Asemenea mușchilor bine exersați care protejează încheieturile și oasele și

[4] https://music.usc.edu/robert-cutietta/

contribuie la reducerea tensiunii sanguine și a creșterii nivelului de energie, educația muzicală creează noi și puternice funcții cerebrale - ceea ce constituie un beneficiu la orice vârstă.

Neuroștiințele au demonstrat că există o relație de cauzalitate între studiul muzicii și dezvoltarea cognitivă. Utilizarea tehnologiilor noi, ca examenul de rezonanță magnetică și electro-encefalografia, au ajutat cercetătorii să înțeleagă ceea ce se întâmplă exact în creier atunci când acesta procesează muzica și modul cum această activitate contribuie la îmbunătățirea funcțiilor și a capacității de învățare.

Astfel, s-a demonstrat că cei care învață să cânte la un instrument se vor dezvolta la adevăratul lor potential social și școlar. Participarea la activitățile muzicale - fie că se cântă la un instrument sau cu vocea, sau doar se ascultă muzică - stimulează întregul areal cerebral, contribuind la creșterea capacității de interacțiune a tinerilor. Acest tip de antrenament conduce prin procesul denumit neuroplasticitate, la capacitatea creierului de a se reorganiza prin formarea de noi conexiuni neuronale. Neurologi din întreaga lume sunt implicați în acest tip de cercetare, al efectului muzicii asupra funcției cerebrale, iar activitatea lor a atras atenția mass mediei care alocă frecvent spațiu acestui subiect. Mulți cercetători au legat studiul muzicii cu IQ-ul și creșterea acestuia. Într-un studiu oficial realizat de Universitatea din Toronto și publicat în anul 2004, cercetătorii au comparat indicele IQ al copiilor care luau lecții de muzică și al celor care praticau teatrul. Indicele a fost măsurat înainte și după un timp în care elevii au fost expuși la aceste activități. Cei care au practicat muzica au prezentat creșteri mai mari ale scorului IQ decât ceilalți și aceste rezultate sunt larg acceptate ca fiind relevante pentru acest tip de studiu.

A învăța să cânți la un instrument sau cu vocea presupune un nivel semnificativ de atenție și concentrare. Există așadar, dovezi în sprijinul ideii că acei copii, tineri, care iau lecții de muzică vor dezvolta aceste abilități într-un mod eficient și la un nivel superior celorlalți copii. Munca de formare presupune o formă activă de pregătire mentală care contribuie la creșterea capacităților cognitive ale copiilor, permițându-le să beneficieze de un nivel superior de adaptabilitate în toate planurile vieții sociale.

Alte studii au constatat diferențe semnificative în procesul de comunicare între emisferele cerebrale la persoanele cu pregătire muzicală, spre deosebire de cele fără pregătire muzicală. Oameni de știință implicați în acest domeniu cred că o mai strânsă legătură în comunicarea celor două emisfere cerebrale are un rol crescut în sfera creativității. Studii recente au arătat că atenția pentru studiul muzicii poate dezvolta empatia la copiii de vârste mici. Aceasta se dezvoltă în mare parte pe baza schimbărilor subtile ale vocii umane în cânt, ceea ce indică starea de spirit sau emoția. Copiii au nevoie să-și dezvolte capacitatea de a empatiza, pentru că această disponibilitate afectivă îi ajută în viața socială și de familie, la școală și mai târziu la locul de muncă. Această legătură între muzică și empatie se poate datora dezvoltării inteligenței verbale care se naște prin studiul muzicii. A cânta înseamnă și a asculta și mai ales a fi conectat și atent la nuanțele din vorbire, nu doar la cuvintele în sine.

Muzica este preponderant emoțională iar amintirile legate de muzică sunt printre cele mai vii și mai personale. În consecință, muzicienii trebuie să învețe să relaționeze pe plan emoțional cu ceilalți oameni. Fie că vor cânta într-un cor, orchestră sau formație camerală, elevii care practică muzica învață cum să-și dirijeze atenția, să coopereze și să colaboreze cu ceilalți copii. Studiile arată chiar că, activitățile muzicale contribuie la dezvoltarea comportamentului pro-social încă de la vârste fragede, ceea ce crește șansa ca acești viitori adulți să-și ajute semenii atunci când au nevoie.

Nu în ultimul rând, studiul muzicii se pare că ajută la păstrarea unei speranțe de viață mai îndelungată și de calitate. Cercetarea științifică adună dovezi cum că formarea muzicală de-a lungul

vieții ajută la dezvoltarea și păstrarea funcțiilor cognitive mai mult timp, pe masură ce îmbătrânim. Se cunoaște deja, că terapia prin muzică ajută la recuperarea unor deficiențe neurologice (accident vascular cerebral, autism, boala Parkinson) și întârzie instalarea unora foarte grave și ireversibile, cum este demența. S-a constatat că și problemele de auz pot fi remediate, chiar la vârste înaintate, prin studiul muzicii și prin audiții muzicale, astfel persoanele cu probleme pot începe să identifice anumite frecvențe mult mai bine, chiar în medii zgomotoase.

Regiuni importante din creier, cum sunt lobii frontali, care îndeplinesc funcții cognitive de nivel superior, sunt mai dezvoltați la persoanele instruite muzical decât la cele fără această formare. Creierul indivizilor care practică muzica este mai dezvoltat în regiunea cortexului temporal - zona din partea laterală a creierului, care controleaza auzul, printre altele - și cortexul frontal - zona din partea anterioară, responsabile de gândirea abstractă, planificare și complexitatea comportamentului, precum și controlul mișcării intenționate.

Concluzii

Știm, așadar, că din copilărie, până la anii senectuții, fie că doar ascultă muzica sau sunt implicați în studiul ei aprofundat, oamenii care se apropie de acest domeniu își formează și dezvoltă aptitudini cognitive și legături sociale stabile. Pe parcursul ultimelor decenii, mai multe studii au constatat că elevii care se bucură de educație muzicală au performanțe academice superioare față de ceilalți, neafiliați domeniului. Acești copii tind să fie mai motivați și implicați în tot ceea ce fac, indiferent de domeniul în care activează și au mai multe șanse să obțină performanțe notabile. Cercetările din domeniul neurologiei furnizează informații pertinente, care oferă o bază științifică și explicații clare pentru acest fenomen. Studiul muzicii conduce la modificări de durată în creierul copiilor, crește capacitatea acestora de a îndeplini sarcini care necesită o atenție sporită și marchează un traseu pavat cu disponibilități speciale pentru viitoarea viață de adult. Așadar, părinții pot fi încredințați că investiția în educația muzicală va furniza beneficii pe termen lung copiilor lor.

Bibliografie

Jourdain, Robert, *Music, The Brain,And Ecstasy*: *How Music Captures Our Imagination*, paperback, 2008.
Levitin, Daniel, *This Is Your Brain on Music*: The Science of a Human Obsession, 2007.
Ortiz, John M., *The Tao of Music: Sound Psychology*, 1997.
Sacks, Oliver, *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*, 2008.
Goleman, Daniel, *Emotional Intelligence:Why It Can Matter More Than IQ*, 2005, Bantam Books.
E. Glenn Schellenberg; *Music Lessons Enhance IQ (Psychological Science*, 15); 2004; versiunea online: http://pss.sagepub.com/content/15/8/511 l Short-Term Music Training Enhances Verbal Intelligence and Executive Function, Sylvain Moreno, Ellen Bialystok, Raluca Barac, E. Glenn Schellenberg, Nicholas J. Cepeda and Tom Chau; (Psychological Science published online 3 October 2011, and can be found at http://pss.sagepub.com/content/early/2011/10/03/0956797611416999).
Moreno, Sylvain, Marques, Carlos, Santos, Andreia, Santos, Manuela, Sa˜o Luís Castro și Besson, Mireille, *Musical Training Influences Linguistic Abilities in Eight-year-old Children: More Evidence for Brain Plasticity,* , Cerebral Cortex, (Volum 19, Cap. 3, Martie 2009).
Patrick Bermudez1,2, Jason P. Lerch3,Alan C. Evans1 and Robert, și J. Zatorre *Neuroanatomical Correlates of Musicianship as Revealed by Cortical Thickness and Voxel-Based Morphometry* , Cerebral Cortex (July 2009).

THE ARTISTIC VISION OF A GREAT CONFESSOR

VIZIUNEA ARTISTICĂ A UNUI MARE DUHOVNIC

ALINA TITIANA MARCU[1]

Abstract

Remarking the great personality of Father Arsenie Boca, I wanted to highlight, once again, his outstanding activity, not only as a monk, but also as icon painter. Father Arsenie Boca is increasingly revealing himself to us. I found a new man, a new thinking, another way to perceive life in relation to God, but also to the world.

Remarkable painter of sacred painting and, at the same time, a true painter of souls, Father Arsenie Boca was a great man of culture, but also a philosopher of science and religion. What distinguished him from many other spiritual advisers with grace was his uniqueness, the ability to transform people, to bring to light what is good, beautiful and pure in them.

In the painting from the church in Drăgănescu, Father Arsenie descended the Divinity on earth and exalted man toward the Divinity. His painting has never been dissociated from the divine word in the process of transmitting the revelation. Receiving the Christian message in this way, people live with the human face of Him who spoke the word, but also with this word of His. The painting in the small church is an open window to the spiritual world, which helps us participate in the divine service, the iconographic art being essentially liturgical. Father Arsenie felt the plasticity of form and succeeded in rendering it, not only through combinations of lines and colors, but also through a fair distribution of light and shadow. In this regard, I can say that the representation of Jesus Christ in the Resurrection scene, as well as that of the Wedding of the Emperor's Son scene, is a masterpiece.

The painting of Drăgănescu church is an attraction for any pilgrim who comes here and, regardless of culture, civilization or religion, the visitor looks pleasantly surprised at this work of art that sums up genuine Christian pleadings.

Keywords: *church, painting, art, confessor, vision.*

Remarcând marea personalitate a Părintelui Arsenie Boca, am dorit să evidenţiez, o dată în plus, deosebita sa activitate, nu doar ca monah, ci şi ca pictor iconar. Părintele Arsenie Boca ni se descoperă tot mai mult. Am găsit un om nou, o gândire nouă, un alt mod de a percepe viaţa în raport cu Dumnezeu, dar şi cu lumea.

Deosebit zugrav al picturii sacre şi, totodată, un adevărat pictor de suflete, Părintele Arsenie Boca a fost un mare om de cultură, dar şi un filozof al ştiinţelor şi religiei. Ceea ce îl deosebea de mulţi alţi duhovnici cu har, era unicitatea lui, capacitatea de a transforma oamenii, de a scoate la lumină ce este bun, frumos şi curat în ei. Iconografia bizantină are două caracteristici: este *mediu de transmitere al cunoştinţelor despre Dumnezeu,* dar şi *mediu de transmitere a harului.* În pictura Părintelui Arsenie Boca, aceste caracteristici se întrepătrund într-o armonie perfectă, fiind atât artă

[1] asist. univ. dr., Fac. Arte, Univ. Oradea.

sacră, cât şi artă duhovnicească, schimbându-se sensul şi semnificaţia picturii. Imaginea nu mai este o problemă de circumscriere, ci una de recepţionare a luminilor. Fiecare dintre lucrările sale reprezintă o capodoperă, având o mare încărcătură spirituală.

În opera sa, artistul Arsenie Boca, îşi exprimă credinţa în Dumnezeu, credinţă mărturisită şi în biserică, prin slujire. În capodopera de la Drăgănescu, Parintele aminteşte nu numai de adevărul Întrupării, ci şi de misterul ipostasului Cuvântului întrupat, arătând că în lumina Întrupării, arta nu se poate mulţumi cu o funcţie neutră, aceasta trebuind să exprime credinţa în Dumnezeu.

Sunt mulţi critici care susţin că pictura Părintelui nu ar fi una autentic ortodoxă, care să respecte Erminia picturii bizantine, motivul fiind abordarea deosebită, aparte şi unică. Icoana este credinţă şi tradiţie, ea presupune un mesaj şi redă o realitate dumnezeiască. Toate aceste caracteristici le întâlnim în iconografia Prea Cuviosului nostru Părinte. Din punct de vedere al teologiei icoanei, Părintele nu se abate de la canonul bisericesc, iconografia sa, cu o abordare unică, fiind remarcabilă ca structură şi cateheză. Formele artelor vizuale prin care se exprimă Sfinţia Sa sunt rezultatul unor trăiri duhovniceşti unice. Creaţia sa este atât de vie, încât îl cucereşte pe creştin de la prima vizionare.

Arta bizantină înfăţişează istoria mântuirii, exprimă crezul Sfintei Biserici, contribuie la înţelegerea întregului cult, ajutându-l pe creştin să înţeleagă şi prin mijloace artistice, misterul creştinismului. Iconografia este punctul de întâlnire dintre harul divin şi necesitatea omului de a-l cunoaşte pe Dumnezeu. Ea ne ajută să participăm la slujba divină, arta icoanei fiind esenţialmente liturgică. Cine poate să spună că arta bisericească a Părintelui Arsenie nu se încadrează în aceste tipare şi că mesajul său plastic este altul decât cel liturgic, duhovnicesc si izvor de a-L cunoaşte pe Dumnezeu?

Nu putem trece cu vederea faptul că Părintele Arsenie, prin viaţa, prin scrierile, prin picturile sale şi, mai ales, prin puterea de mijlocire pentru cei care-i cer sincer ajutorul, s-a impus ca una dintre cele mai mari individualităţi ale neamului nostru şi ţine de datoria noastră să apreciem valorile acestui popor, una dintre acestea fiind, fără îndoială, Părintele Arsenie Boca, om de mare cultură teologică, dar şi laică.

În pictura de la Drăgănescu, Părintele Arsenie a coborât Divinitatea pe pământ şi a înălţat omul spre Divinitate. Pictura sa nu a fost niciodată despărţită de cuvântul divin, în procesul de transmitere a revelaţiei. Primind mesajul creştin în felul acesta, oamenii trăiesc cu faţa omenească a Celui care a rostit cuvântul, dar şi cu acest cuvânt al Său. Pictura din mica biserică este o fereastră deschisă spre lumea spirituală, care ne ajută să participăm la slujba divină, arta iconografică fiind esenţialmente liturgică. Părintele Arsenie a simţit plasticitatea formei şi a reuşit să o redea, nu numai prin combinaţii de linii şi culori, ci şi printr-o distribuire corectă a luminii şi umbrei. În această privinţă, pot afirma că reprezentarea lui Iisus Hristos din scena *Învierii*, precum şi cea din scena *Nunta Fiului de Împărat,* este o capodoperă.

Pictura bisericii de la Drăgănescu reprezintă un punct de atracție pentru oricare pelerin venit aici şi, indiferent de cultură, civilizaţie ori religie, vizitatorul privește plăcut surprins această operă care însumează adevărate pledoarii creştine. Unicitatea este trăsătura definitorie a duhovniciei, dar şi a picturii sale. În domeniul picturii atinge apogeul prin capodopera de la Drăgănescu. Cât timp a fost la Institutul de Teologie din Sibiu, a fost remarcat de colegi ca având o ţinută ascetică, o capacitate de învăţare deosebită, orientat nu numai spre Teologie ci şi spre domeniul ştiinţelor, desenul şi pictura ocupând un loc important în activitatea sa. Capodopera de la Drăgănescu, unică în domeniul artei sacre, va ilustra în timp trăirile şi convingerile sale. Cât a pictat aici, era cumpătat la vorbă şi mâncare, muncea fără milă, făcându-şi singur pregătirile dinaintea picturii, de la pregătirea mortarului la pregătirea peretelui, pictând până în miez de noapte. Părintele Bunescu, parohul bisericii, zicea: *,,Părinte ai pus o întreagă dogmatică pe perete. Tu nu pictezi, ci predici fierbinte pe ziduri,*"înţelegând cât suferea acesta că nu mai putea să predice în biserică.

Părintele Arsenie spunea: *,,Rostul picturii în biserică tocmai acesta este, de-a atrage, prin însuşirile ei de artă a frumuseţii, ochiul şi interesul omului către problema centrală a mântuirii sale. Drept aceea ochii Mântuitorului, din locul cel mai înalt, al Pantocratorului,* ***te văd*** *în orice punct al*

bisericii te-ai duce. Pictura cu posibilităţile ei, vrea să ilustreze prin aceasta, dogma Bisericii, că Dumnezeu te vede oriunde te-ai duce sau te-ai ascunde de El, ca să faci rele în voie. Dacă mâna omenească poate arăta plastic acest fel de vedere, poate că tu, privitorule, vei fi mai atent la faptele tale şi vei ţine seama că ***te vede Dumnezeu****, oriunde, oricând şi din totdeauna".*[2] Cercetând activitatea artistică a Părintelui Arsenie Boca, care a fost un teolog şi în artă, ne vom da seama de dimensiunea spirituală a acestui gigant. Arta sa are darul de a te introduce într-o lume mistică. La un moment dat, Arsenie Boca afirma că, ştie toate păcatele noastre şi ale neamului nostru, pentru că a vorbit cu sfintii pe care îi pictează.[3]

Atunci când i-a fost interzis să mai slujească în faţa altarului, să predice oamenilor, Dumnezeu i-a dăruit o altă cale prin care să poată să-I propovăduiască Cuvântul: pictura, iar această predică a rămas neştearsă. Redus la tăcere, cu gura ferecată, Arsenie Boca nu a renunţat la legământul său cu Dumnezeu, exprimându-se prin pictură şi neîncetând să picteze, din momentul alungării sale din monahism, până la sfârşitul vieţii. Prin arta sa, a dorit să tapeteze pereţii bisericilor cu *„predici fierbinţi"* şi chipuri de sfinţi, pe înţelesul tuturor privitorilor, pentru a-i putea apropia de Dumnezeu. Multă a fost credinţa sa şi mare a fost talentul său, iar icoanele lucrate de penelul său impresionează prin neasemuita lor frumuseţe. Predicile sale pictate vor rămâne neşterse peste veacuri şi, de fiecare dată când vor fi admirate, oamenii îşi vor aminti de puterea Cuvântului lui Dumnezeu.

Unicitatea este trăsătura definitorie a picturii lui Arsenie Boca. Caracteristicile stilului său, sunt inconfundabile, îi dau o notă specială. El a fost un pictor vizionar, a vrut să transmit în pictură şi prin pictură, viziunea pe care a avut-o asupra sfinţeniei. Icoanele Părintelui ne invită să participăm la slujba divină. Ele transmit un limbaj complex pentru că sunt imagine, dar în acelaşi timp şi cuvânt, sunt revelaţie, dar şi amintire. Fascinaţia stă în această unitate a Cuvântului cu imaginea, care implică viziunea totală asupra ei. Pictura nu a fost niciodată despărţită de cuvânt, în procesul de transmitere a revelaţiei. Primind mesajul credinţei în felul acesta, oamenii trăiesc nu numai cu cuvântul, ci şi cu faţa omenească a Celui care a rostit cuvântul.Simţul artistic, culorile şi penelul său au încălzit privirile multor credincioşi şi a lăsat

Picturile Părintelui Arsenie ne marchează conştiinţa prin mijlocirea simţurilor exterioare, prezentându-ne o realitate suprasensibilă a expresiei estetice. Privind icoanele sale, observăm o structură logică, un conţinut dogmatic, care îi determină compoziţia. Frumuseţea acestei artei sacre s-a născut din nevoia de a reda ceea ce în mod raţional nu poate fi înfăţişat. Ea transmite învăţătura Bisericească şi exprimă viaţa în har a Tradiţiei Bisericeşti. Erminia picturii bizantine ne învaţă, în primul rând, că pictura sacră transmite un fapt istoric, un eveniment din Istoria Sfântă sau creionează un personaj istoric şi, în al doilea rând, descoperă revelaţia de dincolo de timp, conţinută într-o revelaţie istorică dată.

Rolul picturii sale nu este doar acela de a provoca emoţii fireşti, ci şi cel de a îndrepta orice trăire spre calea transfigurării. Trebuie să amintim că, deşi nu a respectat cu stricteţe canoanele Erminiei picturii bizantine, el nu a inventat imagini. În iconografia sa, lumea divină şi umană se contopesc, icoanele sunt puse pe acelaşi piedestal cu Sfânta Scriptură, ca o formă a revelaţiei şi a cunoaşterii lui Dumnezeu. Chiar şi o persoană fără pregătire de specialitate în domeniul artei iconografice este sensibilă la armonia ce radiază din acestea. Ca o reflectare a lumii superioare prin arta sacră, Părintele ne cheamă, de fiecare dată, la o liturghie.

Arta iconografică a Părintelui Arsenie îmbracă, prin aspectul ei simbolic, o dimensiune transcendentală, abordând un stil nou al picturii neo-bizantine, transpunând în imagini ceea ce omul n-a văzut şi n-a simţit. Fiecare element din compoziţiile sale are locul bine definit. El caută să depăşească forma lumii materiale. Urmând şi respectând Erminia picturii bizantine, creaţia Părintelui este o completare vizionară şi teologică deosebită a acesteia. Lucrările sale te inspiră la rugăciune,

---

[2]Arsenie Boca, *Biserica de la Drăgănescu,* Deva, 2005 p. 15.
[3]Laurenţiu Streza, *Alte mărturii despre Părintele Arsenie Boca*, ed. Agaton, Făgăraş, 2008, p.10.
amintirea sa vie în inimile tuturor celor care l-au cunoscut, l-au văzut şi l-au auzit. Prin lucrările sale artistice şi nu numai, s-a descoperit şi celor care au urmat după el.

îmbiindu-te să cugeţi la viaţa de dincolo de mormânt. Pentru confirmarea celor amintite până acum vom exemplifica prin icoanele, frescele şi lucrările create de mâinile atinse de har dumnezeiesc ale Părintelui. Între anii 1959 - 1960, când comunismul atingea apogeul, Părintele Arsenie a contribuit la pictarea bisericii Sfântul Elefterie.[4] Împlinise 49 de ani cînd a început să lucreze la această biserică. Pentru a evita provocările securiştilor, îşi va prinde în piept un ecuson pe care scria: *„Nu răspund la întrebări”*. Absida altarului găzduieşte o amplă lucrare a Părintelui Arsenie, ce te fascinează de la prima vizionare şi care o reprezintă pe Maica Domnului cu Pruncul în braţe. Remarcăm faptul că Iisus Hristos este înfăţişat în *zeghe* de deţinut. Mântuitorul este şi El, parcă, întemniţat în închisorile comuniste. El suferă alături de deţinuţii încarceraţi pe nedrept, pentru credinţă. Părintele Arsenie Boca a vrut să arate prin aceasta că Mântuitorul este prezent şi în temniţe, alături de cei prigoniţi, de-a lungul întregii istorii a creştinismului, pentru credinţa lor: *„În temniţă am fost şi aţi venit la Mine”* (Matei 25, 26), fiindu-le alături si celor care sufereau în temniţele comuniste, în numele credinţei. Într-o analiză generală a frescei de mari dimensiuni din absida altarului Bisericii Sfântul Elefterie, remarcăm o compoziţie deosebită, clară, armonioasă, bine încadrată în ansamblul iconografic, având în vedere că doar această scenă aparţine pictorului Arsenie Boca. Icoana Sfintei Parascheva, găzduită în prezent de biserica Sfântul Antonie – biserica Domnească cu hramul Buna Vestire din Bucureşti, a fost descoperită înainte de Rusaliile anului 2007.[5] Este cea mai luminoasă reprezentare a Cuvioasei din iconografia noastră. Are chipul tânăr, plin de strălucire, smerenie şi milostenie. Te fixează cu privirea din veşnicie şi te duce în veşnicie. Privirea ei trece prin tine şi dincolo de tine. În mâna dreaptă ţine o cruce de lemn, simbol al biruinţei, iar mâna stângă, în care are o metanie de lemn, îi este parţial acoperită cu veşmântul exterior, de culoare roşu închis, simbol al muceniciei. Capul îl are acoperit cu un material albastru, brodat cu fir de aur. Linia cromatică, simplă şi puternică, scoate în evidenţă trăsăturile sfintei, emanând forţă, nu doar prin expresia exterioară, ci prin întreaga ei prezenţă. Chipul Cuvioasei Parascheva este încadrat de o aureolă, iar fundalul este tot auriu filigranat. Ochii sfintei atrag atenţia în mod deosebit de la prima vizionare. Sunt mari, migdalaţi şi de culoarea aurului, radiind sfinţenie.

La Biserica Sfintei Treimi din cartierul bucureştean Ghica Tei putem admira o altă icoană a Părintelui Arsenie, dedicată praznicului Izvorul Tămăduirii. Icoana datează din anii ’60 şi este pictată, probabil, în perioada de activitate a Părintelui la Schitul Maicilor. Icoana Părintelui Arsenie, care ilustrează această tematică a Izvorului Tămăduirii, redă mai mult modul în care poporul român cinsteşte această sărbătoare. Privind-o, regăsim în ea atmosfera duhovnicească din mănăstirile româneşti şi pare să transpună scena iconografică într-un cadru autohton. Singura reprezentare din Tradiţia Bisericii, conform Erminiei picturii, păstrată în această icoană, este Maica Domnului cu Pruncul, aşezată deasupra izvorului tămăduitor, restul compoziţiei fiind atipic. În centrul imaginii, planul din spate, între mulţime şi munţi, este pictat un potir euharistic, care are reprezentat, în mijloc, într-un medalion, pe Mântuitorul Hristos. Pe limita superioară a cupei stă scris *Izvorul Tămăduirii*. Fântâna cu apa tămăduitoare, zugrăvită, de obicei, ca fiind din piatră, se transformă la Arsenie Boca, într-un butoi de lemn plin cu apă, acesta fiind un element nou, specific românesc. În jurul acestuia se află o mulţime de credincioşi, oameni simpli din satele noastre, înveşmântaţi în port tradiţional.

Inedită este şi oficierea slujbei de sfinţire a apei de către un ierarh, aflat în stânga imaginii, în spatele căruia, în plan secund, stă un călugăr, ca argument posibil că această slujbă se desfăşoară în curtea unei mănăstiri, poate chiar la Sâmbăta. În dreapta, apar un preot şi un diacon. Toţi sunt reprezentaţi cu aureole de sfinţi. În spatele mulţimii de oameni se văd Munţii Făgăraş şi două biserici. În stânga observăm o biserică maramureşeană din lemn, iar în dreapta, o biserică zidită. Cerul de deasupra munţilor este de un albastru senin, iar norii, pe care stă Maica Domnului, sunt flancaţi de doi heruvimi.

Icoana are dimensiunile aproximative de 100/ 70 cm. şi este făcută pe un suport de lemn. Privind-o, pictura te îmbie să meditezi asupra mesajului pe care ţi-l transmite, cu trimitere, într-un

[4]Natalia Corlean, *Părintele Arsenie Boca – o viaţă închinată schimbării vieţii noastre,* Făgăraş, 2012 p. 215.
[5]Ibidem p. 217

fel, în inima satului românesc, într-o zi de sărbătoare. Este posibil ca Părintele Arsenie să-şi fi dorit să evoce slujbele din cadrul mănăstirii Sâmbăta, având în vedere că al doilea hram al mănăstirii este Izvorul Tămăduirii.

În lumina descoperirilor din ultimii ani, putem afirma că Arsenie Boca este o personalitate aparte a artei bisericeşti din secolul XX. Prin solida formare profesională şi prin sfera largă în care creează, reprezintă genul de pictor care este remarcat de la prima întâlnire cu opera sa. Cercetând lucrările sale, ne putem familiariza nu numai cu mesajul artistic al unui pictor vizionar, dar şi cu opera uneia dintre cele mai mari figuri duhovniceşti ale ţării noastre. Caracteristicile stilului picturii lui sunt inconfundabile, având o notă specifică şi personală. Ceea ce captează atenţia în mod deosebit este rafinamentul execuţiei, liniile curate, bine definite, puterea mesajului transmis şi soluţionarea compoziţională. Părintele picta foarte transparent, nu folosea culori grele, închise, nu accentua foarte mult culorile, armoniile plăcute îţi mângâie privirea, nefiind încărcate cromatic. Din toată această descriere, excepţie face fresca *Maica Domnului cu Pruncul*, aflată la biserica Sfântul Elefterie din Bucureşti. Aceasta este o lucrare densă, plină de culoare, roşul din maforionul Fecioarei fiind unul intens. În celelalte creaţii ale Părintelui, figurile Fecioarei Maria şi ale Pruncului sunt realizate într-o gamă cromatică luminoasă, personală. Analizând iconografia lui Arsenie Boca, este important să avem în vedere trei aspecte: calitatea artistică, viziunea teologică şi cunoaşterea ştinţifică. Ignorând unul dintre acestea, riscăm să nu mai înţelegem pe deplin, mesajul picturii sale. Deşi adoptă un stil de pictură neobizantină, multe elemente sunt pur bizantine: aşezarea sfinţilor în pagină, proporţiile corpului, faţa puţin alungită, ochii mari, migdalaţi, gura mică, puţin zâmbind, nasul lung şi subţire, sprâncenele lungi şi arcuite.

Aşa cum se ştie, fiecare pictor îşi transpune în operă ceva din propria-i persoană. Astfel, în picturile lui Arsenie, toţi sfinţii au ochii albaştri, la fel ca şi ochii lui. Ei au figurile senine, liniştite, apărând împăcaţi cu sine şi cu dogmele bisericii. În această descriere îl recunoaştem pe Părintele Arsenie Boca. Culorile pe care le-a folosit nu sunt cele obişnuite. Inundate de alb, devin mistice, sugerând lumina dumnezeiască, ca simbol al curăţiei şi slavei. În pictura sa, liniile curgătoare, fine şi puternice, împletindu-se cu limpezimea culorilor, creează o armonie unică. Icoanele sale, atât de vii, sunt inundate de lumina lui Hristos, devenind un ospăţ duhovnicesc, o sărbătoare a privirii şi a inimii, cucerindu-l pe privitor de la prima vizionare. Datorită folosirii în cantităţi mari a aurului, culorile din icoanele sale dobândesc strălucire deosebită, asemenea smalţurilor şi mozaicurilor. Avea un rafinament în interpretarea artistică, astfel, toţi sfinţii seamănă între ei, au chipurile tăiate destul de sever, sunt aproape geometrice, cu linii frânte, dar sunt, în acelaşi timp, frumoase, puternice şi viguroase, iar veşmintele acoperă corpul sfântului, în întregime. În foarte puţine cazuri, sfântul apare gol şi anume în Icoana Botezului Domnului sau în cea a Răstignirii. În compoziţile sale, Părintele folosea mult alb, roşu, albastru şi aur. Albul, care domină în lucrările sale, redă divinitatea şi puritatea. Roşul te duce cu gândul la viaţă, la sângele Mântuitorului, fiind un simbol al jertfei. Albastrul, culoarea transcendenţei şi infinitului, transmite puritate şi calm. Prin aurul folosit, a dorit să redea veşnicia şi dumnezeirea, lumea dumnezeiască, necreată şi nematerială a lui Dumnezeu. A elaborat un limbaj artistic aparte, original, distingându-se de ceilalţi pictori bisericeşti, contemporani lui. Formele artelor vizuale, prin care se exprimă, sunt rezultatul unor trăiri duhovniceşti deosebite. Totul este tratat în lumina unei noi viziuni artistice şi impresionează prin aspectul lor fastuos. Arta iconografică a lui Arsenie Boca este una sacră şi duhovnicească. El a dorit ca prin lucrăriile sale să ne îndrepte spre credinţa ortodoxă, să ne înalţe la prototipuri. Pictura sa este o dovadă a vederii duhovniceşti, prin care Arsenie Boca a perceput ceea ce Dumnezeu i-a dezvăluit, după voia Sa, şi anume, o *contemplare,* icoanele pictate de Părinte fiind astfel de *contemplări* şi purtând întrânsele, adâncimea teologiei. El a simţit realitatea de dincolo de materialitate, a respirat aerul ei prin rugăciune, i-a simţit pacea şi neprihănirea şi a văzut frumuseţea curăţiei ei. Scriptura ne spune: *„cei curaţi cu inima ... vor vedea pe Dumnezeu”* (Matei 5, 8). Lucrările sale sunt mărturii despre Dumnezeu, care S-a făcut om pentru noi, oamenii şi pentru mântuirea noastră. Ele reprezintă o carte deschisă, cu învăţături despre credinţă şi sunt o comoară pentru bisericile ce le găzduiesc. În icoanele sale este transpusă o realitate dumnezeiască, depăşind dimensiunile lumii omeneşti, dar care respectă

această lume pământească, deoarece Dumnezeu a creat-o pentru a fi transfigurată de Duhul Sfânt. Lucrările pictate de el sunt limpezi şi clare, iar acest lucru a reuşit să-l realizeze prin linii trasate ferm şi prin culori alese cu mare grijă.

Prin limbajul liniilor şi al culorilor, Părintele Arsenie ne transmite învăţătura dogmatică a Bisericii, având o abordare unică. Pictura sa te îndeamnă la rugăciune, iar frumuseţea artei sale depăşeşte cu mult latura umană. Lumina radiază din lucrările sale, eliberându-se din carapacea pe care i-o impune forma şi materia. Prin această lumină, Arsenie Boca pune în evidenţă ceea ce ochii trupeşti nu pot să vadă, ea devenind imaterială şi simbol al dumnezeirii. Prin pictura sa, Părintele Arsenie Boca nu a căutat să-si satisfacă gustul, sentimentul estetic, să-şi creeze un moment de glorie, ci a făcut totul mânat de dragostea pentru Dumnezeu, căutând să ilustreze, prin imaginile sale, istoria vieţii creştine, învăţătura de credinţă a Bisericii. Rolul picturii sale este unul instructiv şi educativ. A făcut din pictură un mijloc de învăţătură şi de educaţie creştină.

Părintele propovăduia, tăcând şi pictând, pentru că *„ceea ce eşti, vorbeşte mai tare decât ceea ce spui”*. Această însemnare o găsim la sfârşitul unei Sfinte Scripturi a Sfinţiei Sale.[6] Spunea Părintele: *„smerenia te învaţă să stai de vorbă cu icoanele sfinţilor”*.[7]Din mărturia lui Savian Bunescu, parohul bisericii Sfântul Nicolae, din Drăgănescu, între anii 1937- 1999, aflăm: *„Bisericuţa aceasta a noastră, Drăgănescu, este o bijuterie, ca artă bisericească. Este o bijuterie şi este unică în felul ei, pentru că unic, în felul lui, este cel care a făcut-o, Părintele Arsenie Boca.*

Mi-am dorit întotdeauna să fac o biserică frumoasă, cât am fost tânăr, ca voi. De atunci am 54 de ani de când păstoresc în acest sat.... După ce am construit biserica, în 1967, l-am cunoscut pe Părintele Arsenie, care lucra la mitropolie; făcea pictură pe email la atelierul Patriarhiei.... L-am rugat să vină la mine, am făcut devizul, ne-am înţeles şi începând din vara lui 1967 am început lucrarea...

Părintele Arsenie a fost un om deosebit, a fost un om înzestrat cu multe calităţi sufleteşti, spirituale, deosebite, cu har pentru preoţie şi cu talent de a pune plastic, pe perete, ceea ce gândeşte. Este uşor să-ţi imaginezi că oamenii vor învia cu trup spiritual, dar îţi este foarte greu să-ţi imaginezi cum ar arăta un trup spiritual. Părintele Arsenie a avut această imaginaţie, care eu socotesc că a fost o revelaţie de la Dumnezeu, de a face ceea ce se vede în biserică şi de arăta, prin Învierea lui Hristos, cum arată un trup spiritual.

Părintele a lucrat mult aici, extraordinar de mult. Din 1967 în 1982, cum spune în pisanie, 15 ani.... Când a venit Părintele Arsenie, noi aveam biserica în grund. Nici tencuială nu era. Părintele Arsenie a pus mâna pe găleată, şi pe bidinea şi pe ce a trebuit, şi a gletuit pereţii.... după ce i-a gletuit a început să facă pictura... Părintele Arsenie a lucrat cu răbdare nemaipomenită. El a stat în casa mea, eu stând în casa parohială şi încercam să-l accelerez puţin, să picteze mai repede. Dar tot ceea ce vedeţi aici este o pictură originală, iar asemenea pictură nu se găseşte în nici o biserică. Pentru că este uşor să tragi cu şablonul şi să faci doi sfinţi, iar în 2-3 zile să termini un perete; şi este foarte greu să faci pe acelaşi perete o sută de sfinţi, cum a făcut Părintele Arsenie.”[8]

Vreme de 15 ani şi-a aşternut gândurile şi credinţa împletită cu profeţie, prin pictură, pe pereţii bisericii. Cuvintele ce trebuiau rostite din faţa altarului, au fost înlocuite cu imagini şi texte, conturate cu migală de penelul înmuiat în culoare. La final, biserica s-a transformat într-o adevărată liturghie artistică, supranumită Capela Sixtină a Ortodoxiei Româneşti.

Părintele Arsenie considera că: *„Rostul picturii în biserică tocmai acesta este de-a atrage, prin însuşirile ei de artă a frumuseţii, ochiul şi interesul omului către problema centrală a mântuirii sale. Drept aceea ochii Mântuitorului, din locul cel mai înalt, al Pantocratorului,* ***te văd*** *în orice punct al bisericii te-ai duce. Pictura cu posibilităţile ei, vrea să ilustreze prin aceasta, dogma bisericii, că Dumnezeu te vede oriunde te-ai duce s-au te-ai ascunde de El, ca să faci rele în voie. Dacă mâna omenească poate arăta plastic acest fel de vedere, poate că tu, privitorule, vei fi mai atent la faptele tale şi vei ţine seama că te vede Dumnezeu, oriunde, oricând şi din totdeauna. De aci*

[6] Daniil Stoenescu, *Arhanghelul de la Prislop*, Vârșeț, 2010 p. 48.
[7] Ibidem p. 177
[8] Natalia Corlean, *op. cit.*, p. 203-204.

nu mai e decât un pas până la altă dogmă a Bisericii: ***a atotprezenţei lui Dumnezeu****, cum mărturisea sfântul Pavel atenienilor că «În El trăim, ne mişcăm şi suntem.» Dimensiunile bisericii cresc până la dimensiunile Creaţiei. Natura nu e autonomă ci e creaţia lui Dumnezeu. De asemenea şi omul nu e numai natură sau capătul unei evoluţii, ci e şi fiul lui Dumnezeu, Căruia Îi ne rugăm numindu-l* ***Tatăl nostru****. Iar «evoluţia» lui tocmai de aci începe şi-i fără de sfârşit. Nicidecum nu se termină totul cu mormântul. De aceea, Pantocratorul, Iisus Hristos,* ***trebuie văzut primul*** *când intri într-o biserică. Pictorii Îl şi reprezintă mai mare, ca scară de proporţie faţă de restul picturii, nu numai vrând să biruie distanţa ci să-I evidenţieze şi importanţa. În bisericile cu turlă urmează zugrăvirea cetelor îngereşti, adică a creaţiei lumii spirituale, care a precedat creaţia lumii materiale. Turla e o modalitate arhitectonică mai uşor de realizat decât cupola Sfintei Sofii, care oferă cea mai bună «suprafaţă» a Pantocratorului. Tavanul bolţii de aci a apropiat Pantocratorul de credincioşi, cât mai mult nu se mai putea..."*

„Chipul bisericesc al Pantocratorului caută, cum cere Hegel în Estetica lui, un chip universal al omului, al tuturor oamenilor, de toate neamurile. Toate neamurile, toţi oamenii să-si recunoască în El chipul lor de obârşie, chipul devenirii lor eternitate. Grea temă şi poate cea mai grea a picturii. Leonadro da Vinci a prins această notă în Cina cea de Taină, într-un desen, dar în pictură n-a mai prins îndeajuns această rezolvare. Michelangelo a izbutit acest chip universal al omului, în chipul lui Adam, la creaţie."[9]

Despre arta iconografică de la Drăgănescu, Nichifor Crainic spunea că *atârnă pe marginea veşniciei*. Profesorul de teologie, care gustase din plin teroarea puşcăriilor comuniste, a venit la Drăgănescu şi a fost impresionat de ceea ce a văzut. Odată intrat în biserică, nu ştii unde să te uiţi mai întâi. Pereţii te cheamă la fiecare scenă biblică în parte. Culorile folosite sunt calde, pastelate, iar tehnica în tempera accentuează impresia lăsată privitorului, aceea de împăcare, de linişte interioară. Nu senzaţionalul trebuie căutat în această biserică, ci pictura în sine care, deşi ieşită din tipare, te inspiră la rugăciune şi-ţi aduce în minte cugetarea la viaţa de dincolo de mormânt. În pictura din biserica Sfântul Nicolae de la Drăgănescu, Părintele exprimă crezul Sfintei Biserici, contribuind la înţelegerea întregului cult, ajutându-l pe pelerinul creştin să înţeleagă misterul mântuirii şi prin mijloace artistice. Te cheamă spre Pocăinţă, iar tu, credinciosule, trebuie să faci primul pas spre Dumnezeu. Pereţii bisericii sunt înzestraţi cu predicile fierbinţi pe care oamenii le ascultau la Sâmbăta de Sus şi Prislop. Acest *testament* are puterea de a îndemna la reflecţie pe orice credincios care trece pragul lăcaşului de cult.

Părintele Stoenescu spunea: *„Pictura bisericii de la Drăgănescu este o pictură revelatoare şi vizionară, celestă şi eshatologică, harică şi genială."*[10]

A scris pictând, toate momentele importante din viaţa Mântuitorului şi fiecare registru iconografic are în sprijinul său unul sau mai multe versete din Sfânta Scriptură sau texte explicative. Prin aceste texte, se stabilesc legături permanente între credincios şi Arsenie Boca. Cuvintele sunt vii, precum este şi pictura, iar ele se descoperă pelerinului chiar dacă acesta nu are o pregătire în această direcţie. Unele dintre aceste texte sunt metafore de înţelepciune şi gânduri ale Părintelui. Aceste cuvinte, adăugate la cunoaşterea vieţii Părintelui, măresc misterul şi atrag şi mai mult atenţia credincioşilor ce vin permanent la Drăgănescu.

La biserica Sfântul Nicolae întâlnim o pictură originală, incomparabilă, care face parte din tezaurul ortodoxiei româneşti. Este o pictură cu vedere duhovnicească, pedagogică, o cateheză şi totodată, o lucrare dogmatică şi biblică. Aici, Părintele Arsenie a pictat crezul său, deopotrivă cu taina unui mesaj profetic, pe care nimeni, nici teologii, nici oamenii de artă nu au încetat să-l cerceteze şi să-l înţeleagă. Toată pictura de la Drăgănescu, este o compoziţie unică, realizată într-un stil al Epifaniei, al contactului cu Logosul Întrupat, care devine chip istoric şi chip pictural. Nu există cuvinte, culori ori linii care să poată reprezenta Împărăţia lui Dumnezeu aşa cum a făcut-o şi a descris-o Părintele Arsenie în această biserică. Pereţii sunt vii, prin pictura cu care au fost înzestraţi,

---

[9] Arsenie Boca, *op. cit.,* p. 215.

[10]Daniil Stoenescu, *op. cit.,* p. 187.

iar ea se descoperă, celui ce o cercetează, fără a avea un ghid care să-i explice gândirea pictorului. El a coborât Divinitatea pe pământ şi a înălţat omul spre Divinitate, a deschis o fereastră spre cer, spre Împărăţia lui Dumnezeu. Despre pictura de la Drăgănescu se pot spune tot atâtea cuvinte de slavă câte putem rosti şi despre creatorul ei. Talentul său artistic este în strânsă legătură cu trăirea sa duhovnicească desăvârşită. A simţit realitatea lumii spirituale, a cunoscut autenticitatea Chipului necreat. A cuprins în linii şi culori, Necuprinsul. Cu mijloace omeneşti, a arătat cele dumnezeieşti. Lumina emanată din lucrarea sa, se eliberează din limitele pe care i le impun forma şi materia. El pune în evidenţă ceea ce ochii trupeşti nu pot să vadă, iar pictura devine imaterială, simbol al dumnezeirii. Această lumină depăşeşte formele lumii materiale şi reflectă lumina necreată. Părintele transmite o realitate dumnezeiască, ce depăşeşte dimensiunile lumii omeneşti, dar care respectă această lume pământească, fiindcă Dumnezeu a creat-o, pentru a fi transfigurată de Duhul Sfânt, adoptând un stil inedit al picturii neobizantine, în tempera, cu o abordare foarte transparentă şi luminoasă. În abordarea sa picturală nu există nici o tuşă pregnantă de negru, chiar şi iadul este reprezentat doar prin flăcări de culoare roşie ori cărămiziu murdar. A împărţit pictura în două: în partea de sus este lumea spirituală, iar în partea de jos se află lumea pământească, cu păcatele ei și a ştiut să armonizeze culorile cu simbolurile, folosind mult alb, ca însemn al divinităţii, purităţii, naşterii şi transfigurării. Culoarea cerească, albastrul, sugerând smerenia, este cea mai nematerială dintre culori, în timp ce roşul, simbolizează jertfa, iubirea spiritualizată. Purpuriul aminteşte de înaltele demnităţi, fiind însemnul puterii supreme, iar verdele reprezintă renaşterea spirituală, creând echilibrul perfect. A folosit pensule de mărime mică, de la nr. 1 la nr. 4. exprimând, prin linii şi culori, ceea ce expune şi în cuvânt scris, în cartea sa de căpătâi, *Cărarea Împărăţiei*. Credinţa, smerenia şi curăţenia sunt însuşirile care-l caracterizează. Prin rugăciune neîncetată, el a sporit aceste virtuţi, mergând pe *Cărarea* sfinţeniei.

Pictura bisericii ridică privirea oricărui pelerin asupra chipului Celui care s-a făcut Om şi este Dumnezeu adevărat, din Dumnezeu adevărat, fiind copleşit de taina purificatoare a întrupării lui Hristos. Compoziţiile au o mare valoare estetică şi spirituală, iar limbajul lor transpune dogmele şi învăţăturile Bisericii. În ele domină chipul întru totul, este centrul trupului, exprimând spiritul şi fiind, totodată, sălaşul înţelepciunii. Biserica Sfântul Nicolae, de la Drăgănescu, păstrează şi astăzi vie amintirea celui care a pictat-o, îndreptar în finalizarea programului iconografic fiindu-i manualul de pictură al lui Dionisie din Furna.

Pentru Părintele Arsenie Boca, pictura este căutarea absolutului, sinteza expresiei într-o artă totală. El a fost artistul conștient de importanța estetică, de spectacolul culorilor, fiind *regizorul* de lumini desăvârșit. Ceea ce captează atenția în mod deosebit în abordarea sa picturală, este dezinvoltura neobișnuită în realizarea soluțiilor compoziționale. Pictura sa, caracterizată printr-o reînprospătare și îmbogățire a temelor iconografice, promovează o concepție nouă a compoziției, printr-o înviorare a gamei cromatice, având și numeroase elemente decorative. Chipurile sfinților răsar, parcă plutind, din fundalurile compozițiilor. Ei apar privitorului gata să dispară în orice moment, pentru a reapărea într-o altă înfățișare și o altă poziție. Fiecare personaj trăiește o viață individuală, independentă. Sfinții sunt reprezentați cel mai adesea în stare de rugăciune și extaz, liniştiţi şi senini, cu mâinile ridicate pentru rugăciune, împăcați cu sine și cu toate dogmele Bisericii, fără urme de îndoială și suferință. Toate personajele evanghelice zugrăvite în această biserică se comportă neobișnuit de simplu și firesc. Acțiunile lor sunt guvernate de sentimente dumnezeiești, dar și omenești. Nici o scenă nu este zugrăvită la întâmplare, totul a fost bine gândit de către pictorul Arsenie Boca, toată pictura în ansamblul ei, însoțită de Sfânta Liturghie, căpătând o altă dimensiune și valoare, ducându-te într-un alt plan, unul divin. Să nu uităm că Părintele Arsenie a pictat Sfânta Liturghie, având drept scop să ne amintească învățătura cultului Bisericii Ortodoxe, care constituie, de fapt, istoria sfântă a mântuirii.

Ca toți marii pictori, Arsenie Boca a dezvoltat un limbaj artistic pe deplin original, distingându-se în domeniul artei bisericești a secolului XX. Profunzimea duhovnicească a acestei picturi ne luminează sufletele cu slavă dumnezeiască, iar autorul a încercat să înnoiască mesajul Evangheliei, să-l aducă la un nivel contemporan nouă. Textele de pe ziduri sunt sentințe scurte,

lămuritoare, care ajută la o mai bună înțelegere a mesajului picturii. Pictura bisericii de la Drăgănescu reprezintă un punct de atracție pentru oricare pelerin venit aici şi, indiferent de cultură, civilizație ori religie, vizitatorul privește plăcut surprins această operă care însumează adevărate pledoarii creștine.

Bibliografie

Boca, Arsenie, *Despre îndumnezeirea omului prin har*, I , Ed. Credinţa Strămoşească ,Iaşi , 2005.

Boca, Arsenie, *Cărarea Împărăţiei*, Ed. Sfintei Episcopii Ortodoxe Române a Aradului, Deva, 2006.

Boca, Arsenie, *Biserica de la Drăgănescu*, Ed. Charisma, Deva, 2005.

Boca, Arsenie, *Se umplu mănăstirile și se plinesc vremurile*, Ed. Credința strămoșească, Iași, 2009.

Corlean, Natalia, *Părintele Arsenie Boca, o viaţă închinată schimbării vieţii noastre*, Ed. Agaton, Făgăraş 2012.

Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine* , Ed. Sophia , Bucureşti , 2000.

Dionisie din Furna, *Carte de picture*, Ed, Meridiane, București, 1979.

Evdochimov, Paul, *Arta icoanei o teologie a frumuseții*, Ed. Meridiane, 1992.

Florea, Petroniu, *Icoana Ortodoxă*, Ed.Episcopiei Ortodoxe Române a Oradei, Bihorului şi Sălajului,Oradea, 2002.

Gînscă, Ioan, *Viața și lucrarea Părintelui Arsenie Boca – O sinteză a gândirii Părintelui Arsenie în 800 de capete*, Cluj-Napoca, 2012.

George Enache, Adrian Nicolae Petcu, *Părintele Arsenie Boca în atenţia poliţiei politice din România"*, Ed. Partener, Galaţi, 2009.

Haustein-Bartsch, Eva, *Icoane*, Ed. Taschen, 2009.

Laurenţiu, Streza, *Alte mărturii despre Părintele Arsenie Boca*, III, Ed. Agaton, Făgăraş, 2008.

Păcurariu, Mircea, *Mănăstiri din România*, Ed. Noi Media Print, Bucureşti, 2001.

Păcurariu, Mircea, *Istoria Mănăstirii Prislop*, Arad, 1986.

Petrasciuc, Romeo, *Părintele Arsenie Boca, Sfântul Ardealului*, Ed. Agnos, Sibiu, 2012.

Petcu, Adrian, Nicolae, *Părintele Arsenie Boca în percepția poliției politice din România*, Ed. Nemira, 2004.

Popescu, Serafim, *Din învățăturile Părintelui Arsenie Boca. Tinerii, Familia și copii născuți în lanțuri*, Ed. Credința strămoșească, Iași, 2009.

Popescu, Serafim, *Din învățăturile Părintelui Arsenie Boca Despre îndumnezeirea omului prin har*, I, Ed. Credința strămoșească, Iași, 2005.

Sendler, Egon, *Icoana, chipul nevăzutului*, Ed. Sophia, Bucureşti, 2005.

Streza, Nicolae, *Mărturii despre Părintele Arsenie*ed. Imago, 2003.

Strejnicu, Flor, *Creștinismul Mișcării Legionare*, ediția a II a, Ed. Imago, Sibiu, 2001.

Şerban, Cristian, *Părintele Arsenie Boca : Mărturia Părintelui Pantelimon*, Ed. Cristimpuri Ploieşti, 2011.

Stoenescu, Daniil, *Arhanghelul de la Prislop*, Ed. Învierea, Vârşeţ, 2010.

Socolova, Maria Nicolaevna, (Monahia Iuliana), *Truda Iconarului*, Ed. Sophia, Bucureşti, 2001.

Todoran, Isidor, Zăgrean Ioan, *Dogmatică Ortodoxă*, Ed. Arhiediecezană Cluj, 1997.

Uspensky, Leonid, *Teologia icoanei*, Ed.Anastasia, București, 1994.

RELIGIA ȘI DIALOGUL INTERCULTURAL

RELIGION AND INTERCULTURAL DIALOGUE

ȚĂRNĂ DINA[1]

Abstract

Cultural diversity or multiculturalism presents, interprets and re-evaluates the social experience of diversity and differences. Its purpose is to talk about equality, tolerance, and the inclusion of emigrants and different ethnicities in society. In this sense, the process of globalization proposes a resignation of the minority / majority ratio, in concrete cultural and global spaces that urge us to understand, accept and affirm diversity. Cultural diversity presents a basic phenomenon of society. It addresses cultural differences between people as well as those between diverse groups as multiple identities: traditions, habits, how to approach education and society from an intercultural perspective.

A tool for capitalizing on cultural diversity is intercultural dialogue, but also inter-religious dialogue. The relationship between culture and religion is distinguished by three characteristics: when religion decreases at the level of culture, when culture becomes religion and when both claim autonomy.

The adoption of new principles in the development of development policies, expressed through multicultural policies, should take into account the development of cultural services that raise interest in the artistic phenomenon among all cultures of any level through the existence of artistic creation workshops that bring Ideas for the promotion and protection of cultural institutions and the contribution to the social integration of different cultures and minorities.

Keywords: *multiculturalism, intercultural dialogue, interreligious dialogue.*

Dialogul intercultural există din cele mai vechi timpuri ale istoriei și civilizației omenirii, atunci când indivizi și grupuri de culturi diferite au interacționat din anumite considerente și într-un anumit timp. De exemplu, în cultura europeană astfel de contacte au avut loc în Antichitatea greco-romană, prin anumite schimburi economice, comerciale, precum și cele cultural-artistice, sub oricare formă (fie că sub formă de războaie de cucerire a noi teritorii, populații, fie că sub formă de asimilare a unor elemente culturale și religioase). Formele date de stabilire a contactelor interculturale au fost folosite și în următoarele perioade: în Evul Mediu, având ca bază cultura greco-romană, cu caracteristici și influențe ale culturii orientale; în Renaștere, o dată cu descoperirea „Lumii Noi” și constituirea imperiilor coloniale de mai târziu.

Un rol important în dialogul intercultural sau comunicarea interculturală îl joacă religia. Când vorbim despre dialogul interreligios descriem în linii generale, diversitatea religiilor. Religia ca și istoria, filosofia sau arta își are locul său bine stabilit întrucât ea reglează raportul dintre om, viață și moarte. Comunicarea devine un element esențial în susținerea sentimentului religios în relația cu Celălalt. La acest punct se ține cont de raportul dintre cultură și religie. Mai mult „Religia își poate pune amprenta asupra culturii și prin modelarea instrumentelor statului, având potențialul de a

[1] PhD. candidate, Pedagogical State University ”I. Creangă”, **Rep. Moldova**.

promova cauze politice cel puțin în ceea ce privește menținerea ordinii și posibilitatea de a-i predispune pe oameni să manifeste reținere și autocontrol” [1, p. 84-85]. Adică, în timp ce cultura induce omul să se schimbe și să se perfecționeze conform unui model prestabilit de societate, religia îi oferă individului să se pună într-o relație specială cu Absolutul. De aici, rezultă că religia și cultura nu sunt nici contradictorii, dar nici paralele. Atunci când s-a dorit ca ele să coincidă în mod total, religia s-a redus la nivel de cultură, iar cultura a devenit religie, sau s-a ajuns la o opoziție totală, fiecare din ele pretinzând o autonomie. Dar religia este totuși, integrată în ansamblul culturii, ansamblu care, la rândul lui, se răsfrânge și se manifestă prin valorile religioase. În nucleul fiecărei culturi se află valorile și credințele religioase, ce interferează cu valorile estetice, morale și politice, influențând întreg ansamblul. Religia, ca formă, culturală, poate fi privită și din perspectiva funcțiilor sale formative, teoretice întrucât ea cuprinde și viziuni despre lume, reprezentări asupra raporturilor dintre om și divinitate.

Dacă privim la parabola istorică a religiilor, culturilor și civilizațiilor, suntem constrânși să recunoaștem că nu există o religie, ci au fost și sunt mai multe tradiții religioase. Ele s-au diversificat de-a lungul istoriei și au asumat o determinantă configurație.

În trecut, dialogul intercultural era desfășurat de către o mică parte a populației (anumiți reprezentanți bine instruiți) de diferite culturi. De-a lungul istoriei, s-au format tot felul de opinii legate de religie, de implicațiile acesteia în viața obișnuită, de importanța aspectelor culturale pe care ea le creează. Astfel, Alexandru Tănase în lucrarea „Cultură și religie” afirmă „Religia este o formă a conștiinței sociale și a culturii spirituale. Ca fenomen cultural apariția religiei a constituit o necesitate istorică și nu un produs al hazardului. Religiei i se reproșează faptul de a fi fost totdeauna o frână a progresului intelectual dar și incapacitatea sa de a fonda o adevărată morală și o ordine politică justă” [3, p.6]. În mediul tradițional în care a trăit de milenii, omul actual se confruntă cu invazia unei realități care-i cuprinde întreaga viață care poartă denumirea de globalizare. Scara de valori tradițională, atât teoretice, cât și comportamentale, practice este pusă sub semnul întrebării sau chiar ignorată, combătută în multe din componentele sale. Pe când astăzi dialogul cunoaște o creștere atât ca frecvență, cât și ca complexitate datorită progreselor științifice și tehnice din domeniul telecomunicațiilor, transportului, precum și apariției și evoluției mass-mediei: televiziunea, Internetul, radioul. Prin intermediul mass-mediei a celei audio-vizuale, în mod special, ale căror transmisii prin sateliţi acoperă astăzi practic întreg globul, oameni din cele mai îndepărtate părţi ale lumii pot fi, în timp real şi în acelaşi momente, martori direcţi ai unor evenimente care se petrec oriunde în lume. La aceşti factori ce favorizează comunicarea interculturală azi, se adaugă fenomenul globalizării, cu baza sa economică şi implicaţiile în toate sectoarele şi domeniile vieţii sociale, politice, culturale, religioase, precum şi turismul. De aici rezultă că omul contemporan trăiește într-un context istoric multietnic, multicultural și plurireligios.

În opinia politologului american Samuel Huntington, în condițiile de astăzi „*cultura contează*” atât pentru înțelegerea transformărilor economice și sociale, cât și a raporturilor geopolitice, fiind o „forță ce deopotrivă divide și unifică”. Interculturalitatea, reciprocitatea și inter-subiectivitatea sunt caracteristici necesare pentru a fi în lumea contemporană. În consecință și religiile lumii sunt antrenate în această dinamică a persoanelor și a popoarelor, trebuind să răspundă acestor noi provocări. Fundamentul interacțiunii culturale este comunicarea dintre persoanele care fac parte din aceste culturi diferite. Astfel, comunicarea, ca și cultura, este un dat specific, de ordin ontologic pentru existența umană care comunică folosind o varietate mare de limbaje fie verbale, fie nonverbale. Iar prin comunicare înțelegem *dialog,* așa cum îl definea C. Geertz, „dialogul religios ca un dialog intercultural sau mai exact ca un dialog multicultural” [apud 4], în sensul unei deschideri către Celălalt.

Condiția de transpunere în care se găsește omul din zilele noastre în toate culturile creează o situație în care religia, din punct de vedere al dimensiunii sale care transcende cultura, se transformă în critică la adresa culturii. În general, această critică este una pozitivă din perspectiva transcendenței care caracterizează religia și identitatea persoanei, care este în același timp un „om cultural” și un „om religios”. Unitatea culturală este factor de unitate pentru religia unui popor și este izvor de

diversitate pentru un alt popor cu o cultură diferită, chiar dacă acel popor are aceeași credință. Vorbind în acest context, religia poate contribuie la conservarea și la consolidarea stabilității unei culturi, poate să fie un model de valori și poate deveni un raport dialectic cu cultura.

Interesul tot mai pronunțat privind rolul și locul pe care îl joacă religia în planul politicii de apărare a statelor este relativ recent și vine nu din dorința de cunoaștere a fenomenului în sine, ci datorită unor evenimente cu substrat religios care au generat vulnerabilități, factori de risc sau chiar conflicte cu implicații majore sub toate aspectele vieții sociale, politice, religioase. Religia a început să fie luată în considerare o dată cu abordarea temelor majore privind securitatea și stabilitatea locală, regională sau globală.

Conflictele religioase au avut un loc aparte în viața publică. Pornind de la această ipoteză, observăm, că dacă cândva, prin epoca luminilor, statul prelua asupra lui sarcini care erau rezervate religiei, atunci începând cu procesul de secularizare se încearcă un fel de strategie de încriminare a religiilor ca fiind responsabile de majoritatea conflictelor de pe glob. Capacitatea de dialog între religii presupune aceeași capacitate de dialog între culturi. Prin urmare, aceste dialoguri trebuie să se fondeze pe principiul analogiei. Deoarece valorile religioase le transcend pe cele culturale, o religie poate să-și asume un sens religios cu o dimensiune universală față de toate culturile și poate să găsească căi de întâlnire spirituală cu alte religii.

Dialogul nu a fost mereu un lucru uşor de realizat. Diferitele tradiții, istorii, forme de percepere a culturii, a relației om - societate-divinitate sau formele elementare ale religiei, riturile și cultele religioase, a acțiunii umane pe acest pământ sunt elemente care diferențiază marile religii între ele atunci când vin în contact. În concepția sa, partenerii de dialog folosesc nu doar limbajul, ci şi o serie de expresii nonverbale, precum tonul, mimica, gesturile. În fiecare cultură, negaţia, afirmaţia, permisiunea, interdicţia, uimirea, etc. sunt însoţite de gesturi, de expresii faciale şi tonuri specifice. În cazul în care acestea nu sunt corect interpretate, comunicarea este ratată. De aceea „una dintre problemele-cheie ale comunicării interculturale o reprezintă comunicarea eronată sau chiar neînţelegerile.

Dar religia a fost importantă în manifestarea ființei umane, din moment ce, nici o societate nu s-a lipsit de ea de la începutul apariției sale. Huntington afirma că religia își poate pune amprenta asupra culturii și prin modelarea instrumentelor statului, având potențialul de a promova cauze politice cel puțin în ceea ce privește menținerea ordinii și posibilitatea de a-i predispune pe oameni să manifeste reținere și autocontrol. Astfel, cunoscând dimensiunea morală a unui conflict, nu este greu să ne dăm seama că părțile interesate de escaladarea acestuia nu vor ezita să asocieze elementul religios cu adevăratele cauze care generează tensiune și instabilitate. Dacă facem trimitere la ideea lui Huntington menționată anterior, ar fi corect să spunem, că de cele mai multe ori, religia este pretextul și nu cauza războaielor, înțelegând prin aceasta, că religia nu face conflicte ci doar îmbracă conflicte. Vizavi de acest lucru poate fi menționată poziția lui Samuel Huntington care precizează că elementele culturale reprezintă nucleul unor entități istorice vaste, civilizațiile, care astăzi au ajuns adesea, în poziții de adversitate și conflict: *„În ipoteza mea, sursa fundamentală de conflict în noua lume nu va mai fi în principal ideologică sau economică. Marile diviziuni între oameni și sursa dominantă de conflict vor fi de natură culturală. Statele naționale vor rămâne cei mai puternici actori în relațiile internaționale, dar principalele conflicte se vor ivi între națiuni și grupuri ale diferitor civilizații. Conflictul civilizațiilor va domina politica mondială. Linia de demarcație dintre civilizații va fi linia confruntărilor în viitor*” [2; pag.22]. Dar totuși, religia joacă un rol important în declanșarea acestor conflicte, alături de limbă, alături de credințe, alături de atașamentul la un teritoriu, de dorința de autonomie (de exemplu Bosnia) și de alte chestiuni care țin de personalitatea unei comunități, deoarece cele mai acute conflicte au loc pe frontierele ce despart lumea creştină (occidentală și ortodoxă) de cea islamică (o parte din zona Balcanilor, Caucaz, Asia Centrală, zonele Mării Negre și a celei Mediterane). Aceste contacte „îmbolnăvesc” identitățile și le aduc în stare de fierbere, mai ales, acolo unde, în spatele lor răbufnește o energie religioasă neconsumată în plan social-economic.

Astăzi, popoarele extraeuropene (asiatice, africane, americane, etc.) au asumat un rol istoric în comunicarea propriei culturi celorlalte popoare, în special din Europa și America de Nord. Independența câștigată de acestea le-a dat conștiința identității culturale. Culturile lor se împletesc, deseori se identifică chiar, cu marile tradiții religioase. Aici ar fi bine de amintit cazul islamului, hinduismului, budismului, și a altor religii tradiționale din Africa și Oceania. Religiile au contribuit la construirea conștiinței naționale a acestor popoare. Pe când, în unele părți ale Europei și a altor continente există grupuri etnice de altă proveniență (veniți din Africa și Asia) care reușesc cu dificultate să comunice cu grupurile culturale autohtone. Rezultatul acestei lipse de comunicare este teama de necunoscut, de străin, care iau o formă de xenofobie și rasism cultural, mai ales în Europa, care se simte amenințată de reprezentanții Lumii a Treia, emigranți, clandestini, refugiați, care în căutarea unui mod de viață mai prosper, au invadat acest continent aducând cu ei tradițiile culturale proprii.

Globalizarea a devenit o paradigmă utilizată astăzi, pentru a simplifica încrucișarea unor tendințe și legături tot mai complexe între societăți, precum și pentru a face predicții asupra evoluției mondiale. Dar după părerea lui Huntington lumea de astăzi își păstrează diversitatea și identitatea culturală, fiind formată dintr-un „*sistem multicivilizațional*” și multipolar, cu civilizații și culturi interesate să-și păstreze și să-și afirme identitățile pe toate planurile posibile. În același timp, procesul de industrializare, de dezvoltare și mondializare creează în aceste popoare reacții diferite și noi tendințe culturale care se exprimă ulterior printr-un pluralism cultural și religios. Trebuie să evidențiem că legăturile de tip economic, politic și militar sunt deseori, dictate de interese financiare și sunt motiv de conflicte între Nord și Sud, între Est și Vest. Rețeaua de comunicare facilitează în același timp, contactul între culturi și religii prin întâlniri, cunoaștere reciprocă și dialog, dar mărește și procentul de conflicte, deoarece, prin această comunicare se încearcă influența altor religii și națiuni.

Ceea ce diferențiază civilizațiile unele de altele sunt „elementele culturale”, în primul rând fiind religia, viziunile asupra lumii, credințele și valorile, din care derivă deosebirile privind modurile de viață, familie, obiceiuri, artă, drept, economie, politică, etc. Huntington emită o ipoteză conform căreia, „*cele mai periculoase conflicte culturale sunt cele care iau naștere de-a lungul liniilor de falie între civilizații*” [2; p.36]. Prin această afirmație autorul a încercat să explice de ce conflictele locale deseori ajung la unele globale. Conflictele etnice din interiorul unei civilizații (Somalia, Ruanda, etc.) nu au implicații globale, pe când conflictele etnice în care se întâlnesc civilizații diferite, precum cele din fosta Iugoslavie, din Caucaz, Asia Centrală sau Cașmir au un potențial de amplificare globală, putând deveni focare ale unor războaie care să antreneze grupări de state pe criterii civilizaționale. „*Pentru prima oară în istorie, politica globală este, în același timp, multipolară și multicivilizațională; modernizarea este distinctă față de occidentalizare și nu produce nici o civilizație universală, în orice înțeles cu o semnificație, și nici occidentalizarea societăților non-occidentale*” [2; p.27].

Fenomenele diversității culturale determinate de procesele contemporane ale globalizării duc la o cercetare necesară a interacțiunilor interculturale, inclusiv a dialogului intercultural, cât și a efectelor acestora asupra identității și a factorilor determinanți ai acestea. Multilingvismul, elementele și obiceiurile preluate din alte culturi și încorporarea acestora în cultura proprie, au o parte importantă în procesul de formare a identității și anume a identității religioase. Într-o zonă de conviețuire a diferitelor culturi și confesiuni religioase, acestea sunt capabile să creeze situații comunicative în care participanții recunosc în mod reciproc alteritatea și diversitatea. Pluralismul, una dintre caracteristicile specifice ale societății contemporane, insuflă individului o negociere a identității religioase, pune un alt mod, capabil de a construi identitatea religioasă în baza diferitor tradiții religioase.

În contextul diversității religioase se încearcă a crea un om nou, lipsit de transcendență, adaptat tehnologiilor actuale și intereselor economice. Deși îi sunt respectate drepturile lui fundamentale, la viață, la alegerea oricărei credințe religioase, omul trăiește totuși într-un spațiu cu o spiritualitate imanentă, cultivând mereu noul, reconsiderând, reinventând mereu totul, inclusiv propria natură.

Totuși luăm în considerație că majoritatea oamenilor, voluntar aprobă identitatea religioasă dată de familia în care s-a născut. În perioada globalizării au loc numeroase convertiri și un rol deosebit în acest proces îl joacă mass-media, care prin difuzarea informației îi face pe tineri să creadă în Islam, Iudaism, Catolicism (cu o creștere anuală de 12-13% catehumeni din 1993), budism, sau deplasarea cu multiple fațete spre noile mișcări religioase inspirate din spiritualitatea de Est, din tradiția ezoterică sau din „ecologismul radical". Într-o lume secularizată, în cazul în care credințele și practicile prevăzute de instituțiile religioase sunt din ce în ce mai neglijate, fenomenul conversiei îl face pe om mai deschis pentru o nouă identitate religioasă.

Aderarea la o religie, se înscrie în mod tradițional într-o tradiție religioasă și se transmite din generație în generație. Dar această cerință se confruntă, în lumea globalizării, refuzul de a adera la comunitățile tradițiile stabilite din timp. Cu toate acestea, în societățile moderne, unde viteza de schimbare este un imperativ cultural adevărat denaturarea între lumi culturale ale diferitelor generații nu mai corespund adaptările care fac necesară noile date din viața socială.

În concluzie, putem spune că religia produce schimbări atât pozitive, acest lucru fiind vizibil prin arhitectură, sculptură, pictură, etc. aparținând perioadelor anterioare și păstrate până astăzi, dar și de stagnare în știință, cum s-a întâmplat în perioada Evului Mediu.

Acest fenomen a mai jucat, dar și joacă în unele cazuri un rol în "ciocnirea" culturilor, dar și în cadrul culturii însăși, fiind luate la bază stereotipurile religioase create de-a lungul timpului care duc la crearea unor conflicte la început regionale, iar mai pe urmă globale. Din acest motiv, s-a simțit necesitatea promovării unui dialog. Primul reprezentant religios de frunte care a realizat în practică acest lucru, a fost Papa Ioan Paul al II-lea, în anul 2000, fiind primul papă care a intrat într-o moschee (Siria).

Astăzi, la eficientizarea dialogului intercultural și interreligios a contribuit globalizarea, știința și tehnologia dezvoltată, precum și migrațiile în masă fie în Europa din Orient, fie în Statele Unite ale Americii, atât din Europa, cât și din Orient. Acest lucru, a dus la apariția multiculturalismului care prevede păstrarea culturii proprii și promovarea acesteia în fața altor culturi. Religia și multiculturalismul au contribuit la apariția conflictelor atât în țările europene, cum ar fi Franța, Marea Britanie, cât și în țările Orientale, de pildă Israelul.

Societatea contemporană este marcată de procesul globalizării și dialogul intercultural și interreligios care devin un factor important de comunicare globală. Astfel, religia joacă un rol important în cadrul dialogului intercultural, regional și global.

Bibliografie

1. Bryan Wilson, *Religia din perspectivă sociologică*, ed. Trei, 2000.
2. Huntington, Samuel, *Ciocnirea civilizațiilor sau o nouă ordine mondială*, Ed. Antet, București, 1997.
3. Tănase Alexandru, Cultura și religie, ed. Politică, 1973.
4. http://www.jsri.ro/old/html%20version/index/no_8/vasilebobb-articol.htm

Diversitatea reprezintă, în epoca actuală, un aspect fundamental al tuturor societăților și vizează atât diferențele ce există între oameni ca individualități, cât și cele dintre diverse grupuri. Existența unor identități multiple, a modului diferit de relaționare dintre indivizi sau grupuri, impune cu necesitate abordarea educației și a societății dintr-o ***perspectivă interculturală***. Autorii lucrărilor cuprinse în volumul de față dau curs acestei provocări, căutând și oferind răspunsuri ce contribuie la o mai bună coeziune socială, prin cultivarea respectului reciproc și a înțelegerii între indivizi, cât și între grupuri. Angajarea în interacțiuni interculturale este inevitabilă și, mai mult, ea poate oferi, atât un plus de cunoaștere, cât și o îmbogățire de ordin valoric, cultural.

O cunoaștere reciprocă a diverselor culturi conduce la identificarea unor strategii eficiente, capabile să ofere o mai bună integrare a diversităților culturale din cadrul aceleiași societăți sau la nivelul mai multor culturi ale lumii.

Multe dintre lucrările cuprinse în volum contribuie la descrierea unor interacțiuni culturale, la o înțelegere reciprocă a soluțiilor pe care le reclamă problema drepturilor omului în societatea contemporană.

coordonator Marinela Rusu

Academica

